Cornel AILINCĂI

Introducere în gramatica limbajului vizual

POLIROM

COLECTIA DE ARTA

Cornel AILINCĂI Introducere în gramatica limbajului vizual

Cornel AILINCĂI

Introducere în gramatica limbajului vizual

Ediția a III-a

ACU

464130
B.C.U. IASI

POLIROM
2010

Cuprins

Prefaţă la ediţia a treia ... 7
Prefaţă la ediţia întîi ... 11

Capitolul I. Din nou despre necesitatea educaţiei vizuale ... 15
  Mijloacele specifice de investigaţie a formelor vizuale ... 27

Capitolul II. Lumea formelor naturale ... 37
  Formele cosmice ... 39
  Formele reliefului terestru ... 45
  Calităţile dinamice ale formelor terestre ... 52
  Aspectele structurale ale formelor terestre ... 54
  Formele vegetale ... 60

Capitolul III. Structura ... 75
  Structurile bidimensionale ... 77
  Structura în trei dimensiuni ... 84
  Structura imaginii spaţiului ... 91
  Spaţiul imaginii (contribuţii ale Gestalt-psihologiei) ... 105
  Structura spaţiului topologic ... 108
  Structura ca mijloc de creaţie artistică ... 113

Capitolul IV. Formele de expresie dinamică ... 119
  Percepţia vizuală a mişcării ... 120
  Ritmul ... 135
  Transformarea istorică a conceptului de *mişcare* în artele vizuale ... 144

Capitolul V. Elemente de compoziţie ... 157
  Principiile elementare de organizare ... 161
  Principiile şi legile de compoziţie gestaltică ... 168
  Principiile de compoziţie topologică ... 174
  Simetria ... 181
  Secţiunea de aur ... 187
  Compoziţiile programate ... 191

Epilog ... 197
Ilustraţii ... 201
Note ... 217

Prefaţă la ediţia a treia

Fiecare carte, s-a spus adesea, are o istorie a sa ; de fapt mai multe istorii comprimate în substanţa fibroasă a scriiturii sale a căror devenire îşi deschide fulgurant sau rodind reflexiv calea, mai întîi virtual, ca sămînţă ideatică levitînd în grădinile imaginarului, şi abia mai apoi menite spre a descinde în hotarele unui corp simbolic vestitor de lume, destinat lumii.

Prin urmare, am putea vorbi mai întîi de o *istorie a oportunităţii* cărţii, a circumstanţelor care au insinuat ideea, dînd naştere elanului liric, dialectic – în cazul de faţă paideic –, dar şi a conjuncturii socioculturale care a determinat-o, exercitînd o presiune imperativă a împlinirii sale.

Ar urma apoi *o istorie tranzitivă* a elaborării propriu-zise a lucrării, a confruntării cu dificultăţile epistemice de alcătuire a unei sinteze teoretice de studiu al formelor de expresie vizuală, a culegerii şi selecţiei imaginilor şi, nu în ultimul rînd, a rolului contactelor umane, a incitărilor colocviale care au condus la momente inspirate şi poate chiar la o depăşire a urgenţelor proiectului iniţial, extinse spre un etos meditativ de mai largă semnificaţie culturală.

În sfîrşit, *istoria apocrifă* a rezonanţelor de după apariţia cărţii ar avea, la rîndul ei, multe de mărturisit, urmărită atît ca destin singular în confruntare cu mediul uman şi cultural de receptare, cît şi ca semn înscris de timp, în urzeala de palimpsest a scripturii marelui text al „cărţii globale”, *absolute*, atît de dragă lui Borges.

Respectînd ordinea convenţională a succesiunii acestor clivaje a istoriei cărţii, va trebui să arătăm de la bun început că, dacă astăzi prezenţa în structura de învăţămînt artistic a unor discipline precum analiza limbajului vizual şi studiul formelor a devenit un *locus communis*, în anii '70-'80 un curs de acest gen era o întreprindere cel puţin temerară şi insolită – chiar dacă, disparat şi nesistematic, o serie de dascăli inimoşi din liceele de artă experimentau empiric o propedeutică a praxisului compoziţiei artistice.

Acesta a fost, prin urmare, climatul oportunităţii şi al primei şanse ce mi s-a acordat – ca proaspăt asistent universitar la Catedra de ceramică-sticlă-metal a Institutului „Ion Andreescu” din Cluj – de a alcătui bazele generale ale unei gramatici a formelor cu finalitate aplicativă în domeniul învăţămîntului artistic, într-un moment cînd în România nu exista nici un model de referinţă pentru un astfel de demers.

La această şansă s-a adăugat o a doua, providenţială pentru acea vreme (ne aflam în anul 1972), a unei burse de studiu în Italia, la Istituto Statale „Gaetano Ballardini” din Faenza. E de prisos a explica şi de neînţeles astăzi, în lumea deplasărilor de agrement sau determinate de piaţa muncii pe toate meridianele, starea de exaltare ce îl însoţea pe omul de artă scăpat din „ţarcul comunist” în lumea liberă, animat de dorinţa de cuprindere globală „în direct” atît a trecutului, cît şi a prezentului artei contemporane.

Urmărit de un *a priori* obsesiv al „temei de casă" trenante, de natură didactică, interesul meu se îndrepta deopotrivă asupra culturii imaginii, a muzeelor şi galeriilor de artă contemporană şi asupra *culturii cărţii*, începînd cu cele specializate în teoria artelor şi continuînd cu acelea consacrate studiilor ştiinţifice de arheologie, geografie, mineralogie şi cosmologie.

Aşa se face că „hazardul neîntîmplător" mi-a purtat paşii, la Florenţa, spre o librărie unde am găsit primul model şi îndreptar preţios al viitoarei mele cărţi de gramatică, *Teoria del campo - corso di educazione alla visione* de Attilio Marcolli, proaspăt apărută la editura Sansoni.

Viziunea generală din care am tratat mai tîrziu capitolul V, consacrat elementelor de compoziţie, i-a rămas îndatorată, cel puţin la nivelul abordării conceptelor de compoziţie gestaltică şi topologică.

În sfîrşit, la rubrica contactelor umane nu pot ignora importanţa întîlnirii la Roma cu Corrado Maltese, asupra căruia voi reveni la timpul potrivit.

Cît priveşte *istoria elaborării* propriu-zise a cărţii, trebuie spus că înlănţuirea premiselor favorabile menţionate era insuficientă pentru a motiva angajamentul teoretic major al unui demers de o asemenea complexitate. Era nevoie de un temei cu rezonanţe etico-sociale mai adînci, care se regăsea, dincolo de obligaţiile didactice, în încercarea de a oferi publicului larg un cod de receptare a artei moderne, bazat pe cunoaşterea legilor gramaticale de organizare a formelor limbajului vizual - prin urmare, a oricărei opere de artă plastică în general -, dar care trebuia desăvîrşit - aşa cum o afirmase Kandinsky însuşi, în a sa *Gramatică a formelor* - de „trăirea interioară" a subiectului.

Am arătat, în capitolul I, că tema necesităţii educaţiei vizuale ni se înfăţişa atunci drept urgenţă compensatorie a disjuncţiei dintre marele public şi o cultură artistică specializată, analoagă celei ştiinţifice, disjuncţie teoretic ireparabilă din moment ce în devenirea sa istorică arta nouă, de avangardă se naşte prin negare şi rupere de consens, care a devenit, pînă la urmă, un stil - al răspărului şi al subminării oricărui sistem de valori sau ataşament doctrinar al unei ideologii vizuale anterioare.

Cu toate acestea, vom vedea, în mod paradoxal, că, deşi avangarda reprezenta simbolul consensului imposibil şi al conflictului de valori, ei îi datorăm (mă refer în special la avangarda istorică a începutului de secol XX) prima tentativă teoretică de conceptualizare a formelor limbajului vizual şi totodată a constituirii unei tradiţii pedagogice moderne care visa la deschiderea accesului marelui public spre înţelegerea artei.

Pe noi, aflaţi la o distanţă de mai bine de 60 de ani faţă de evenimentele în cauză, ne-a interesat mai puţin faptul că utopia modelului pedagogic al pleiadei artiştilor de la Bauhaus (Kandinsky, Albers, Klee, El Lisiţky, Malevici) a dat greş, preţuind în schimb faptul că încoronarea semnului vizual cu un nimb autoreferenţial ce îi conferea autonomia expresivă a pregătit legitimarea - deşi sub incidenţa unor dezbateri polemice - a „textului artistic", nonverbal în semiotica culturii şi a conceptualizării sintaxei sale vizuale.

Aveam deci, în demararea iniţiativei noastre, o primă motivaţie de fond, de natură etică, şi un model anterior de pedagogie care a pus, în premieră istorică, problema specificităţii limbajului vizual şi a autonomiei sale expresive, dincolo de orice referent. Ne mai trebuia o confirmare de ultimă oră, de natură semiotică.

Este momentul să revenim la sprijinul lui Corrado Maltese, care ne-a oferit argumentul peremptoriu, din perspectivă semiotică, al necesităţii unei gramatici generale a vizualului, arătînd că, dincolo de competiţia artistică plurală şi contradictorie a artei contemporane, există o „invarianţă numenală" reductibilă la *semn* ce se justifică pe sine ca obiect imaginar, ca abstracţie capabilă să simbolizeze orice semnal, orice semnificat şi, în ultimă instanţă, orice obiect posibil.

Odată limpezită şi această problemă, se năştea în sfîrşit confirmarea deplină a sensului unei iniţiative propedeutice şi a unui argument redutabil de apărare a ei care făcea din *Gramatica limbajului vizual* un fel de panaceu pentru înţelegerea nu doar a artei moderne, ci a artei în general.

Aşadar, fiind oarecum copleşit de amploarea unui demers a cărui dezvoltare părea să nu aibă capăt, m-am hotărît să-l structurez aidoma treptelor de percepţie şi adîncire reflexivă prin care participăm în mod firesc la lume. Vedem mai întîi cămaşa exterioară a formelor naturii care ne înconjoară, ca mai apoi să descoperim raţiunea lor secretă, ordonatoare, alături de forţele ce vin să le transforme dinamic.

În finalul acestui proces, fiinţa umană ajunge să reitereze un scenariu originar al plăsmuirii, să construiască şi să organizeze formele unei lumi convenţionale, care devin *artă*, adică la fel de reale, în spirit, ca lumea reală.

Revenind acum la problema dezacordului dintre arta modernă şi public, vom spune că, deşi fenomenul reprezenta o stare generală a lumii occidentale (pe care am ilustrat-o prin cîteva exemple în capitolul I), intenţia programatică a cărţii noastre viza publicul din România anilor '70-'80, a cărui neadecvare la arta contemporană era accentuată de presiunea ideologiei comuniste, dar, ca reacţie inerentă acestei frustrări, se arăta fie dornic, însetat de iniţiere, fie „partinic” şi necruţător faţă de „decadenţa artei moderne”.

Ajunşi în acest punct, ni se pare oportun să aducem în discuţie, sub semnul aceluiaşi imperativ etico-social deja semnalat, un ultim temei strategic al cărţii, cu neputinţă de mărturisit la vremea apariţiei sale, în anii '80.

Avînd în vedere atît un demers de educaţie vizuală, cît şi de ordin praxiologic, necesar studenţilor la Arte, *Gramatica* trebuia să devină totodată şi un instrument eficace de ecranare a neofitului faţă de propaganda nefastă, a reuşitei publice cu preţul compromisului deservirii artistice a ideologiei.

Trăiam de fapt, în acei ani, momentul consacrării compromisului, făcut sub lozinca : artiştii au fost dintotdeauna în solda stăpînirii, chiar şi avangarda culturală, veşnic instigatoare, a „ciugulit din palma unei elite a puterii” civile – cu alte cuvinte, îl servim pe diavol, dar o facem cu măiestrie.

Prin urmare, era mult mai constructiv şi mai tonic totodată să găsim în procesul didactic argumente admirative faţă de angajamentul teoretic, plastic şi spiritual al lui Kandinsky, faţă de puterea de transformare continuă a operei lui Picasso, faţă de lirica reflexivă a lui Arp şi forţa organică a sculpturii lui Henry Moore decît să lăudăm spectacolul compromisului aplaudat şi prosper al artei lozincarde, demn de sminteală şi derută pentru un viitor artist în formare.

Şi, pentru că am ajuns, pe nesimţite, la tema eticii artistului, este timpul să aducem în discuţie şi a treia secţiune, *a istoriei apocrife* a cărţii, referitoare la rezonanţa de după publicarea ei, în mediul cultural artistic al anilor '80.

Primele semnale de receptare pozitivă au venit din partea literaţilor şi a unor critici de artă precum Olga Buşneag, N. Steinhardt, Mihai Driscu, Th. Redlow, Radu Procopovici, Doina Lemny, Virgil Mocanu, Vasile Igna, Virgil Bulat, Ion Istrate şi alţii.

Au apărut cronici favorabile în revistele *Vatra*, *Familia*, *Astra*, *România literară*, precum şi în revista *Arta* a Uniunii Artiştilor Plastici.

„M. EMINESCU” IAŞI

Reacţia mediului artistic-academic clujean a fost, în schimb, de tristă amintire, luînd forme de la tăcerea glacială şi cinismul persiflant (de genul „Probabil n-ai avut de lucru în atelier") şi pînă la ranchiună şi reclamaţii la Securitate, ce semnalau „problemele ideologice ale cărţii". De penalizat era probabil, între altele, în viziunea delatorului, inofensivul citat din părintele Theofil, din secolul al XIV-lea, din epilogul cărţii: „N-am scris această carte pentru dragostea de laude omeneşti... doar pentru creşterea onoarei şi gloriei Domnului...".

Am evocat aceste lucruri doar pentru a-l face pe virtualul cititor al acestei ultime ediţii conştient de faptul că, pînă să ajungă în mîinile sale, cartea a parcurs un drum lung pe care s-au intersectat mii de gînduri, istorii, evenimente, dar şi tensiuni potrivnice, ce sînt stratificate în forma ei eterică, invizibilă, nescrisă, mult mai amplă decît cea concretă, aidoma unui trup piramidal în imersie, din a cărei formă globală vedem doar o modestă apariţie fizică de suprafaţă.

În sfîrşit, un ultim gînd, cenzurat - fără a fi profetic - de beneficiul distanţei faţă de o carte scrisă acum 30 de ani. Pluralismul lumii artistice actuale, ce manifestă un oportunism legat de neputinţa integrării într-o universalitate a artei şi dezgroapă melancolic, în manieră postmodernă, practici trecute, din toate timpurile, sub lozinca „la zi" *Fă orice vrei*, ne arată că ruptura *artă/public* a rămas, în fapt şi în esenţă, aceeaşi.

Pentru a ancora arta în zona ei de competenţă, greu de delimitat astăzi, va fi nevoie, probabil, de un alt tip de revanşă, recuperatoare a universalităţii ei, care, în ultimă instanţă, trebuie să reconsidere, printr-o circularitate previzibilă, bazele sale lingvistice eterne.

În ceea ce ne priveşte, rămîne să ne exprimăm, în final, bucuria că trecerea timpului nu a diminuat interesul pentru această carte, ea atingîndu-şi menirea, slujind în toţi aceşti ani drept manual al bazelor educaţiei vizuale şi compoziţiei pentru mulţi absolvenţi ai universităţilor de artă deveniţi dascăli.

Mă simt, de asemenea, onorat că această carte, alături de *Opera fereastră* (publicată în 1992), le-a fost de un real folos colegilor mei mai tineri, dascăli în universităţile de artă din ţară, în dezvoltarea demersului lor doctoral. Poate totuşi ar fi fost necesar pentru unii dintre ei un „curs de deontologie universitară", pentru a nu reproduce textual fraze întregi, uitînd să le aşeze între ghilimele şi să citeze sursa. Am pentru aceştia un sentiment netulburat de patimă, ci doar de compasiune, căci nimic nu este mai îndepărtat de automodelarea sinelui decît neputinţa respectului pentru truda semenilor noştri.

În încheiere, un ultim cuvînt de mulţumire, care trebuie adus - arătînd încă o dată cît de armonios solidară poate fi fiinţa umană în slujirea unui bine colectiv - celor care au contribuit, direct sau indirect, la constituirea noului material ilustrativ: Arina Ailincăi, Leokadia Paşca, colegii mei de la Catedra de ceramică-sticlă a Universităţii de Artă şi Design din Cluj-Napoca, lect.univ.dr. Marius Georgescu, lect.univ.dr. Nicolae Procopan, prof. univ.dr. Titu Toncean, prep.univ.drd. Adina Toader, foştilor şi actualilor studenţi ai secţiei de ceramică-sticlă ale căror lucrări alcătuiesc fondul ilustrativ al acestei ediţii şi, nu în ultimul rînd, Editurii Polirom din Iaşi, prin a cărei solicitudine se reeditează acum lucrarea de faţă.

Prof.univ.dr. Cornel Ailincăi

Prefaţă la ediţia întîi

Cu ani în urmă am descoperit într-o galerie de artă cîteva lucrări ale unui pictor contemporan de mare inventivitate – Yves Klein. Ştiam că acest pictor s-a interesat de cosmogonie, geografie şi botanică şi, chiar dacă nu aş fi ştiut, imaginile sale albastre, în relief, cu cratere lunare, formele de bureţi submarini sau urmele de apă şi foc imprimate pe suprafaţa pînzei ar fi fost destul de edificatoare pentru universul său de preocupări.

Nu pot să neg că impresia puternică pe care mi-au lăsat-o aceste opere a înrîurit destul de mult punctul de vedere din care am început mai tîrziu materialul consacrat formelor naturale. Acest exemplu venea să servească drept argument pentru un mod mai liber şi mai profund de a concepe relaţia dintre artist şi natură. Imaginile pe care le vedeam nu erau privite printr-o lentilă care surprinde şi şlefuieşte efectele de suprafaţă ale naturii, ci asocieri şi conexiuni ce presupun o deplasare fără oprelişti de la un univers de forme la altul, coborînd cînd în inima lucrurilor microscopice, cînd consumînd de la distanţă spaţiul lucrurilor ca un geometru, geolog sau cosmolog. Motivul pentru care îmi amintesc acum de acest pictor este însă şi de altă natură. Am aflat într-o carte o frază în care era cuprinsă *ars poetica* lui Yves Klein şi am descoperit în această frază, dincolo de termenii de bază ai unei estetici individuale, un răspuns indirect la cîteva probleme care aveau să preocupe însuşi conţinutul acestei cărţi. Fraza de care am pomenit mai sus suna astfel: „Liniile (formele, compoziţiile) reprezintă concretizarea situaţiei noastre sentimentale, a creierului, a inimii noastre ; reprezintă limitele noastre psihologice, patrimoniul nostru ereditar, educaţia noastră, scheletul nostru... dorinţele, calităţile şi vicleniile" (în revista *Azimuth*, nr. 2, 1960). Prima specificare importantă care mi s-a impus după lectura acestor rînduri a fost că tot ceea ce afirmă, presimte şi năzuieşte artistul, toată încărcătura operei sale este *inseparabilă de limba* exprimării sale. Căci orice aspiraţie stilistică, luînd naştere fie din relaţiile sentimentale, fie conceptuale cu lumea dinafară, nu devine act de creaţie decît dacă se cifrează în acele *linii*, *forme* şi *compoziţii* prin care el îşi perfecţionează puterea de discriminare estetică a formelor. A doua reflecţie care s-a ivit din lectura respectivă se referă la faptul că artistul plastic, deşi se exprimă cu mijloace preponderent vizuale, doreşte de fapt să valorifice şi să releve cu aceste mijloace toate modurile ce alcătuiesc experienţa umană, să cuprindă esenţele, întregul. Această năzuinţă de esenţializare a artei, care devine astăzi mereu mai tranşantă, plasează sub acelaşi acoperiş artişti ce pleacă de la experienţe plastice foarte diverse, stabilind, ca un fir roşu, o tendinţă între tendinţe. Această tendinţă dominantă s-ar putea defini ca o luptă de îmbogăţire a artei în strînsă legătură cu o platformă de idei generale care întruchipează aspiraţiile permanente ale omului spre noi dimensiuni spirituale.

Poetica lui Yves Klein ne mai îngăduie o ultimă cugetare. Artistul este un seismograf sensibil la fenomenele care ne înconjoară, prin activitatea sa punînd în relief reacţia noastră psihică la metamorfozele lumii actuale - la mutaţiile care au loc în mediu şi în condiţia noastră. „Limitele noastre psihologice" sînt limitele în care sîntem capabili noi, „muritorii" de astăzi, să controlăm evenimentele, să ne distribuim interesele, să gîndim binele şi răul. În aceste limite se înscriu aspiraţiile dominant pragmatice, economice ale omului de azi şi neputinţa de a stăvili pseudovalorile care au invadat cursul liber al conştiinţei sale.

Se pare că omul timpurilor noastre e atît de preocupat de ideea de rentabilitate a vieţii sale concrete, încît uită adesea sensul investiţiilor care îl pot păstra demn de condiţia umană. Este nevoie mereu să i se amintească faptul că gradul de civilizaţie al unei epoci se măsoară printr-o sumă de valori morale şi spirituale, să i se atragă atenţia şi să i se pregătească permeabilitatea la idei emoţionante şi înălţătoare. Este neîndoielnic că o parte din această sarcină nobilă aparţine artei. Ca să profiţi şi să te emoţionezi de cosmosul ei spiritual e nevoie însă de pătrundere şi înţelegere, care la rîndul ei pare a fi o chestiune de intuiţie şi educaţie. Problema intuiţiei nu o putem dezbate, dar sîntem convinşi că jalonarea unui drum pe care s-ar putea săvîrşi educaţia artistică este posibilă. Această convingere a dus la iniţiativa studiului de faţă. Structura lui s-a conturat într-o perioadă de căutări proprii pentru găsirea unui sistem individual de investigaţie a formelor. O încercare de înmănunchere a unor rezultate teoretico-experimentale care alcătuiesc o metodologie a formei a avut loc ulterior din considerente de ordin didactic, sub forma unui proiect de curs intitulat *Gramatica formelor vizuale*. Structura actuală a cărţii se bazează pe redistribuirea, îmbogăţită cu date noi, a acestui curs, într-o versiune mai puţin specializată, accesibilă tuturor acelora care doresc să pătrundă în atelierul artistului şi să descopere esenţa mijloacelor sale de exprimare.

Această carte rămîne deschisă şi multe dintre argumentele expuse vor necesita aprofundări succesive ulterioare - ţinînd cont de faptul că, în ciuda imensei ţesături de cunoştinţe acumulate azi despre formă şi structură, atît în general, cît şi în planul artelor, nu există o modalitate optimă care să definească extensia hotarelor cunoaşterii lor.

A vorbi în general despre posibilităţile de organizare a formelor, definind transferul lor, prin intermediul unor activităţi specifice, în funcţii de limbaj vizual, este o sarcină extrem de dificilă, cu numeroase implicaţii de ordin psihologic, sociologic, istoric şi estetic. Ca să ne rezumăm doar la estetic, orice comentariu care-şi asumă răspunderea prezentării tipologiilor formale, adoptate în lumea experienţelor plastice contemporane, ajunge să dezvăluie, inevitabil, aspecte intime ale procesului creativ, dar conduce în acelaşi timp şi în interiorul mişcărilor, tendinţelor şi poeticelor ce se manifestă în sfera artelor vizuale.

Nu putem avea pretenţia de a cuprinde aria vastă a acestor implicaţii. În consecinţă, vom lăsa la o parte analiza iconologică a problemelor vizuale, adică studiul imaginilor şi simbolurilor vizuale în evoluţia şi mutaţia lor. Aceasta ar pretinde sprijinul masiv al istoriei artelor, devenind o elaborare istorică pur teoretică, în care cunoaşterea semnificaţiei formelor ar depinde exclusiv de fenomenele culturale. Ceea ce interesează acest studiu este evidenţierea problemelor viziunii din interiorul practicii de geneză şi structurare a formelor vizuale. Din acest punct de vedere, studiul de faţă devine un studiu al formei şi al structurii, care trebuie să aibă în vedere: 1) legile perceptive, care guvernează fenomenele vizuale; 2) felul în care ia naştere un cîmp operativ al artei prin intermediul tuturor mijloacelor pe care le are la îndemînă, oferite de ştiinţele naturii (geografia fizică, geologia, astrofizica, botanica), geometrie, matematică, fizică, psihologia percepţiei şi semantica artelor ; 3) care sînt elementele fixe, structurale (generice) şi variabile ce dau valoare specifică unei forme (în spaţiu şi timp) ; 4) care sînt mijloacele şi procedeele formale, compoziţionale (modulaţie, selecţie, combinatorică, modificarea relaţiilor etc.) ce formează discursul plastic.

O altă concluzie care se impune este că metodele operative nu reprezintă un scop în sine, întrucît ele trebuie perfecţionate mereu, ca să devină apte de a fi manipulate cu eficacitate în toate zonele de interes ale artei timpului. Insistenţa asupra necesităţii unei astfel de conduite poate părea neinspirată întrucît ea a existat şi există ca o condiţie inerentă a progresului artei. Există totuşi, în ceea ce ne priveşte, un temei special care decurge dintr-o serie de observaţii concrete. Unele operaţii de sintaxă executate în cadrul învăţămîntului de artă conduc adesea, în primele faze de cercetare, la o modalitate verificată deja, într-o formă sau alta, de practică artistică. Este de presupus fie că însăşi cunoaşterea vizuală anterioară a repartizat inconştient elementele materiale într-o relaţie care converge spre un sistem cunoscut, fie că exerciţiile au decurs urmărind aceeaşi metodă operaţională ce a generat cîndva opera cunoscută astăzi. În acest caz, experienţa este utilă în sensul că, indirect, în procesul activităţii profesionale, studiosul în artă a ajuns la cunoaşterea normelor intrinsece de alcătuire care stau la baza unei opere majore. Pericolul ar fi – şi se şi produce uneori – că acela care conduce metodic un experiment ce îl îndreaptă spre un model consacrat capătă siguranţa ieftină a unei chei sau reţele descoperite pe care i-o dă însăşi notorietatea operei consacrate.

Prin urmare, multe dintre procedeele expuse, chiar dacă au fost prezentate cu ajutorul unor opere de artă în care îşi află justificarea, nu trebuie să lase impresia că sînt reţete de operă originală, ci doar exerciţii care conduc la conştiinţa unei posibilităţi creatoare. Abia desprinse aceste posibilităţi, începe adevărata muncă de selectare şi prelucrare a imaginii conform aspiraţiilor individuale ale artistului. În această muncă, aşa cum vom vedea, artistul are la îndemînă mijloace şi reguli de limbaj specifice, dar folosirea lor nu are loc potrivit unor reţete acceptate *a priori*, ci ca o autovalidare a unor principii derivate din activitatea practică, la rîndul lor reajustate mereu în raport cu pulsul şi experienţa actualităţii artistice, precum şi informaţiile pe care le oferă dinamica vieţii.

Această carte nu este scrisă pentru artişti, conţinutul ei fiindu-le familiar prin vocaţie sau instrucţie specifică ; citind-o, ei vor rămîne poate cu convingerea, pe care o păstrăm şi noi, că nici un comentariu, oricît de autorizat, nu va putea substitui contactul direct cu opera de artă. Cuvintele nu pot „acoperi" imaginea, oricît de mari ar fi disponibilităţile de a o explica. Ele pot doar să interpreteze, potrivit concepţiilor noastre actuale, proiecţia în exterior a unor semnificaţii posibile care răzbat din imaginea plastică. Această tălmăcire reprezintă însă un act de educaţie artistică, pe care astăzi îl considerăm necesar, şi sperăm în acelaşi timp că el va constitui o incitare la descoperirea forţei şi adevărului imaginii artistice cu ochii noştri.

Avînd în vedere numărul mare de informaţii necesare alcătuirii acestei cărţi – care s-a dorit o sinteză a metodologiilor, tipologiilor şi morfologiilor artistice contemporane –, se cuvine să menţionăm că realizarea ei n-ar fi fost posibilă fără sprijinul direct sau indirect al unor colegi de profesie, studenţi şi specialişti în alte domenii, faţă de care ne exprimăm şi pe această cale gratitudinea.

Mulţumim prof.univ. Liviu Văcariu pentru imboldul iniţial de a elabora şi a publica această lucrare, criticilor de artă Olga Buşneag şi Mihai Drişcu pentru interesul acordat cărţii, observaţiile preţioase şi referatele favorabile trimise editurii, ing. Octavian Boieru şi asist.univ. Ioan Horvat Bugnariu pentru contribuţia adusă la realizarea materialului ilustrativ fotografic, lect.univ.dr. Mircea Pop pentru materialul vizual privitor la tensiunile dinamice ale corpului uman, studenţilor Jakabházi Alexandru şi Acs István pentru execuţia unor desene de precizie, cercetătorului ştiinţific Dan Idu pentru documentarul pus la dispoziţie privind probleme de ecologie vegetală, geologie generală şi geologie istorică. Mulţumim în final conducerii Editurii Dacia, lui Vasile Igna şi redactorului de carte Virgil Bulat, prin ale căror bunăvoinţă şi exigentă colaborare a fost posibilă apariţia acestei cărţi.

Autorul

Capitolul I

Din nou despre necesitatea educaţiei vizuale

Se vorbeşte astăzi tot mai mult de un decalaj între funcţiile estetice: între sintaxă, care a înregistrat progrese fără precedent, şi semantică, disciplină ce nu beneficiază în mod corespunzător de progresul perfecţionării mijloacelor de expresie, devenite prea adesea un scop în sine. În aceeaşi măsură, în atenţia curentă a comentatorilor artei actuale îşi face loc tema divorţului dintre artă şi public, explicată prin limitarea posibilităţilor marelui public de a recepta cu eficienţă mesajele unei arte devenite prea „ezoterică". În mare, se ştie că publicul de azi deţine un cod de receptare bazat pe valori tradiţionale şi este firesc ca el să fie devansat de încercările de promovare a unor noi modalităţi de limbaj ce îl frustrează însă de îmbogăţirea spirituală pe care ne-o procură arta. Conflictele de acest fel dintre artă şi marele public apar de fiecare dată cînd societatea depăşeşte o nouă etapă de evoluţie şi, odată cu ea, şi producţia valorilor. Acceptînd acest punct de vedere, putem constata, privind retrospectiv în istorie, că problema dezacordului artă-public nu este atît de nouă, adică ea nu s-a născut în secolul nostru. Încă în Olanda secolului al XVII-lea, odată cu naşterea democraţiilor burgheze europene, artişti ca Hals şi Rembrandt sînt nevoiţi să se închidă în solitudine din cauza neînţelegerii agresive a unei burghezii prospere, dar inculte.

O analiză mai aprofundată ar putea dezvălui că arta începe să se depărteze de public deja în Renaştere. Artiştii „umanişti" începuseră să folosească simboluri care, pentru majoritate, nu mai erau aşa de clare cum fuseseră în Evul Mediu creştin. Exemplul Olandei secolului al XVII-lea aduce însă în scenă un conflict între artist ca exponent al unei activităţi spirituale şi o clasă socială în ascensiune, avidă de putere, dar lipsită de o tradiţie culturală. Acest conflict capătă o intensitate sporită în zorii societăţii paleotehnice, cînd artistul devine un declasat anacronic, un contemplativ, care se sustrage proceselor de rentabilitate şi care, prin neadeziunea sa la societatea industrială, capătă un statut protestatar împotriva acestei societăţi. Referitor la această epocă Michel Ragon[2] ne oferă o sugestivă metaforă privind condiţia artistului: „Artistul a fost în primul secol al societăţii maşiniste ceea ce fusese vrăjitorul în oraşul creştin: cu toate acestea nu l-a ars... dar *l-a lăsat* pur şi simplu să moară de foame sau de disperare". Este condiţia care l-a apropiat pe artistul secolului al XIX-lea de istorie şi de arheologie, redeşteptînd gustul pentru gotic şi Evul Mediu. Această revoltă „romantică" este prima insurecţie a artistului împotriva lăcomiei de productivitate şi rentabilitate a erei industriale, făcută pentru dreptul său de a vieţui în lumea imaginarului, pentru poezie, pentru ceea ce caracterizează omul nu ca producător, ci în calitate de cugetător liber şi fiinţă sensibilă.

Zarurile fuseseră însă aruncate. Omenirea votase pentru industrie, tehnologiile productive şi hipercomercializarea punîndu-şi amprenta asupra întregii civilizaţii.

În această conjunctură, arta pierde locul şi importanţa care i se acordase odinioară. Odată calmate însă seismele primului val de aviditate industrială, tehnocraţii vor simţi nevoia decorării „ambientului", patronînd în acest scop o artă de consum care va deveni arta academică recunoscută oficial. În paralel cu această „artă" şi în opoziţie cu ea, va continua să existe adevărata artă, care va dobîndi un caracter insurecţional. Avangarda sa va distruge ierarhiile convenţional instaurate şi va crea un sistem competitiv de reînnoire a modelelor, luptînd împotriva falsculturii burgheze, a consecinţelor expansiunii industriale, a standardizării existenţei, a poluării naturii şi a mercantilizării operei de artă.

Sintetizînd consideraţiile făcute pînă în acest punct, putem desprinde următoarea concluzie: prin rapida sa dezvoltare atît socială, cît şi tehnologică, sistemul industrial frustrează aspiraţiile umaniste pe care arta se străduie să le susţină cu mijloacele sale. Reacţia avangardei în faţa sistemului devine una dintre cauzele principale ale mutaţiilor rapide şi pline de contraste în diferitele orientări artistice, care în mod inevitabil pierd avantajul comunicării cu publicul. Dacă la începutul erei industriale am vorbit de un artist aruncat la periferie, un solitar sensibil ignorat de public, acum putem vorbi de un public depăşit de evenimente, nemaiputînd cuprinde problematica exerciţiului artelor care se dezbate dincolo şi independent de el.

Aşa încît, venind în întîmpinarea timpului nostru, distanţa dintre practica vie a artelor plastice şi puterea de receptare a publicului s-a mărit considerabil. Este important de semnalat însă că opoziţia dintre artă şi sistemul industrial - respectiv dintre artă şi tehnică - nu a rămas întru totul de neconciliat în contextul evoluţiei civilizaţiei noastre. În expansiunea sa continuă, industria şi-a rafinat tehnicile atît de fantastic, încît magia lor l-a captat în cele din urmă şi pe artist. Mijloacele de lucru tradiţionale ale artei, care nu se schimbaseră cu mult faţă de Renaştere făceau o figură atît de prăfuită faţă de supertehnicile moderne, încît artistul a simţit că joacă in pierdere şi, dornic să participe la progres, s-a inserat entuziast în mitul maşinist. A apărut astfel o specie de artist colaborator, care profită de cele mai remarcabile posibilităţi ale tehnicii şi ştiinţei moderne. Această falangă a artei contemporane a făcut o evidentă concurenţă formelor tradiţionale ale artei şi este considerată deja o specie de artă paralelă, la care o bună parte din public a devenit destul de receptiv. Nu este locul să extindem aici consideraţiile asupra artei tehnologice care, propunîndu-şi să concure la un grad mai ridicat de cultură formală şi la un ambient estetizant, a fost implicată inevitabil în circuitul producţie-consum, depărtîndu-se astfel de la finalitatea fundamentală a artei. O colaborare între artă şi tehnică este totuşi posibilă cu condiţia detaşării de utilitarism ca finalitate. Din această perspectivă, este de presupus că, într-un viitor destul de apropiat, dezvoltarea tehnicii şi ştiinţei va determina un ritm mai accelerat de schimbare a viziunilor artistice, dînd naştere unor relaţii generatoare de forme şi practici artistice cu totul noi. Vom asista probabil, în cadrul acestor expresii, la o şi mai mare integrare a tehnicilor în cîmpul artei, fie chiar şi în scopuri aşa-zis antitehniciste, profund intuitive, care-şi materializează fantezia sau utopiile cu mijloace tehnologice, aşa cum se întîmplă deja astăzi în artele grafice, precum şi în unele expresii ale sculpturii. Este de presupus de asemenea ca între două zone ale culturii, cea literar-artistică şi cea ştiinţifico-tehnică, să apară probabil noi forme de colaborare şi interferenţă, epoca noastră fiind de pe acum martora unor asemenea exemple – filosofia ştiinţelor (Lupasco), muzica matematică (Xenakis), arhitectura programată (Vasarely şi Yona Friedman), biologia socială (Henri Laborit). Fizionomia tradiţională a ansamblului culturii este zguduită de aceste „aliaje" şi noi linii de convergenţă operaţională, care uzurpă în mod inevitabil o serie de noţiuni, concepte şi relaţii stabile, obligînd omul contemporan la o mai mare flexibilitate şi o revizuire a poziţiilor şi atitudinilor sale[2]. În acest cadru de modificări profunde şi rapide a condiţiilor generale, actul creaţiei artistice este supus la rîndul său unor noi determinări ce conduc spre alte forme de acţiune conform altor opţiuni şi altor încadrări valorice, care implică, pe de o parte, o reorganizare a vocabularului şi, pe de altă parte – distrugînd funcţionalitatea vechilor modele –, o problematizare a lecturii operelor. Astfel, modificarea condiţiilor generale şi infuzia crescîndă de semne noi va obliga atît artistul, cît şi receptorul produselor sale la o însuşire a noilor condiţii de cultură. Din punctul de vedere al receptorului, însuşirea acestor condiţii noi de activitate artistică ar trebui să-l facă apt să asimileze treptat, cu toată dificultatea lor de receptare, noile produse ale artei. Pentru aceasta însă este nevoie de o muncă răbdătoare de educaţie pe diferite canale, care să aibă loc în cadrul unui efort mai general de clarificare a concepţiilor fundamentale comune tuturor formelor de expresie vizuală, al cărui scop final să fie recuperarea distanţei dintre progresul sensibilităţii artistice şi conştiinţa consumatorului de artă.

Numeroşi teoreticieni de artă consideră că divorţul dintre artă şi public are cauze ce trebuie căutate chiar în sfera publicului – subliniind necesitatea preinformării, învăţării, descifrării semnelor care alcătuiesc astăzi un limbaj al artei, limbaj ce are, ca toate limbajele, nişte reguli, o istorie şi o viaţă proprii. Citatul pe care ne permitem să-l redăm din cartea lui Michel Ragon *L'art pourqoui faire ?* este concludent în acest sens: „S-ar părea că pentru a judeca artele vizuale nu se cere nici o cunoştinţă specială, fiind destul doar să le priveşti. Cu toate acestea, lectura unui tablou se poate compara cu lectura unei cărţi (comparaţia fiind făcută în sensul cel mai elementar). Dacă acea carte este scrisă într-o limbă a cărei gramatică şi vocabule se *cunosc*, totul merge bine (mai mult sau mai puţin bine, după dificultatea ideilor expuse); dacă în schimb este scrisă în arabă sau chineză şi nu cunoaştem scrierea acestor limbi, nu vom afla niciodată conţinutul cărţii, care va deveni pentru noi un obiect fără utilitate practică. Un mijloc de a ne linişti în ignoranţa noastră ar fi să considerăm aceste moduri de vorbire stupide pentru că ne sînt incomprehensibile. Aproape nimănui nu-i vine ideea că arta este un limbaj în sine, specific, făcut, ca toate limbajele, din semne ce au *o încărcătură* culturală... de neînţeles pentru acela care nu a învăţat să le citească"[3]. În continuare acelaşi autor precizează că există o intuiţie naturală a descifrării semantice a artelor unde instinctul lucrează înainte de transformarea imaginii în simbol de cunoaştere organizată, dar, în mare parte, prospeţimea acesteia se pierde anihilată de încărcătura anilor de instrucţie care vizează rentabilitatea socială a viitorului cetăţean[4]. Acesta ajunge să nu mai perceapă semnificaţia imaginilor pe care le întîlneşte în jurul său decît ca pe o informaţie despre nişte date documentare, istorice, publicitare şi eventual, foarte rar, estetice.

În studiul său *Afişul în societatea urbană*, Abraham Moles arată că neînţelegerea artei de către marele public[5] este la fel de mare ca stupoarea în faţa desenelor umoristice ale lui Steinberg şi Follon sau a reclamei şi a panoului publicitar, care sînt de fapt produsul exclusiv al peisajului citadin. După părerea autorului, 80% din afişe abia sînt observate de publicul trecător pentru că, în pofida efortului lor de a capta vizual şi psihologic, ele uzează de o metaforă plastică, pretinzînd din partea observatorului un efort intelectiv şi un grad oarecare de cultură şi educaţie vizuală. În virtutea acestei educaţii, „memoria ajunge să posede o sumă anumită de asociaţii, idei şi imagini, relaţii care permit unora să cadă în extaz în faţa unui tablou de Cézanne şi altora să nu vadă în el decît o specie de mîzgăleală"[6].

În mod paradoxal, deşi epoca noastră se caracterizează printr-un consum masiv de informaţii vizuale dintre care nu lipsesc informaţiile asupra artei, se poate vorbi de o lipsă de disponibilitate cvasigenerală a publicului în înţelegerea cursului investigaţiilor artei actuale. Există şi păreri dintre cele mai autorizate în materie, care susţin că, dimpotrivă, asistăm azi la o receptivitate sporită în faţa artei şi că, „acolo unde odinioară îşi găsea delectarea numai o elită de amatori instruiţi, se năpusteşte azi mulţimea publicului"[7]. În acelaşi sens, făcind o comparaţie între situaţia artei din trecut, la care avea acces o clientelă bogată, René Berger, într-un articol apărut în revista *Diogene* din 1966 sub titlul „O aventură a lui Pygmalion", susţine că „arta a devenit azi un bun al tuturor graţie tehnicii de reproducere în culori, voiajului şi turismului în masă". Este vorba probabil despre arta clasică din muzee, faţă de care publicul are asimilate în timp o serie de repere ce îi permit integrarea în universul operei. Căci, deşi tehnicile de difuzare mass-media modelează felul nostru de a fi şi a gîndi, iar informaţia care se multiplică mereu ne face să ne adaptăm repede la solicitările contemporane, fiinţa noastră vie este legată de obiceiuri seculare şi, în materie de „tehnici ale spiritului", de prejudecăţi educaţionale ce se slujesc de modele, ce ne dau siguranţa de manipulare în interiorul comunicării sociale şi ne asigură o continuitate cu trecutul.

După unele anchete sociologice[8], publicul de astăzi tinde să se restrîngă nu în raport cu arta în general, ci doar cu direcţiile ei cele mai actuale de manifestare. Faţă de aceste situaţii noi ale imaginii, el se raportează folosind codul modelelor tradiţionale, fapt ce dă naştere la confuzii a căror consecinţă imediată este negarea valorii artistice a noilor produse ale artei contemporane. Atitudinea aceasta este perfect justificabilă dacă avem în vedere că ansamblul de manufacte produse cu tehnici diferenţiate, ce a reprezentat ciclul istoric al artei, are la bază un sistem unitar de criterii estetice în cadrul căruia valoarea artistică este legată de regulile şi normele bine-cunoscute ale „frumosului înalt şi neschimbător" sau, mai bine zis, de criterii după care se stabileşte ceea ce este frumos şi ceea ce nu este. Ca expresie a opoziţiei faţă de imaginea care nu corespunde acestor norme, apare curent întrebarea : unde este frumosul ? Arta dintotdeauna a însemnat frumosul !

Astăzi însă participăm mai mult la altă experienţă a artei potrivit căreia rostul operei nu este de a se înscrie într-un sistem de valori în care plăcerea estetică apare asociată cu ideea de frumos înţeles ca suport al destinderii şi confortului intelectual. Nu pentru că arta nu ar rămîne pentru noi revelatoare de frumuseţe – noţiune de altfel relativă şi ipotecată epocii –, ci pentru că artistul nu mai simte nevoia să facă o artă pentru delectare „confortabilă", asemenea unui „calmant cerebral", ci, dimpotrivă, se străduie să producă obiecte care să dea de gîndit sau pur şi simplu să pună întrebări, fie şi într-o formă şi cu mijloace mai puţin familiare receptorului.

Vizitatorul de azi al muzeelor, educat în spiritul idealurilor frumosului clasic, se prevalează de fapt de o garanţie pe care o datorează esteticii secolului al XVIII-lea. Drept urmare, el va avea revelaţii conforme cu acest ideal înaintea operelor lui Rembrandt sau Ingres, dar îşi va crea o dificultate de nesoluţionat dacă se va aştepta să-şi vadă ilustrate convingerile estetice şi în expoziţiile contemporane - de unde în mod firesc poate pleca adesea uimit sau revoltat, avînd pe buze invectivele „modernism" sau „decadenţă". Înainte de a-i da sau nu dreptate acestui spectator şi de a expune altă serie de argumente, putem anticipa o explicaţie simplă a acestei stări conflictuale.

Frumosul, aflăm de la Kant, nu este o calitate a lucrului în sine, ci depinde de cugetarea subiectului, iar mentalitatea acestuia e modelată de ideile epocii şi de spaţiul geografic în care au rezonanţă (ce era frumos pentru un grec în lumea antică nu era pentru un chinez din aceeaşi epocă şi nu este astăzi pentru un negru sau un tibetan etc.).

Fiecare epocă va acredita un ansamblu de valori culturale potrivit cu aspiraţiile sale socioculturale, fapt care presupune legitimarea unor modele noi şi uzurparea sau defuncţionalizarea modelelor consacrate.

Noţiunea de *artă* este deci o entitate convenţională căreia i se atribuie altă sferă în fiecare epocă şi receptarea ei nu poate fi bazată pe un criteriu general valabil pentru toate timpurile. Astfel că o iniţiere în operele trecutului nu va servi decît foarte arbitrar la înţelegerea prezentului. Această concluzie pretinde la rîndul ei o explicaţie suplimentară. În epoca Renaşterii decodificarea operei se făcea prin „legea asemănării", năzuinţa formată a spectatorului fiind de a regăsi în tablou corespondenţa obiectivă a realităţii văzute. Spre sfîrşitul Renaşterii, apar simptomele unui proces de autonomizare a mijloacelor formative, care se vor îndepărta de imitarea iluzionistă a realităţii. Expresia radicală a acestui proces se va manifesta în secolul nostru prin renunţarea la transcrierea obiectivă şi preocuparea pentru conţinutul pe care opera îl oferă mai ales prin forma şi tehnica ei.

În faţa acestei noi mentalităţi estetice, arsenalul categorial al predecesorilor noştri, orientat spre claritate obiectuală şi asemănare, devine ineficace. Valorile culturale ce au corespuns gustului şi condiţiilor de cunoaştere ale unei epoci nu mai constituie modele care să justifice spiritul epocii noastre. Trebuie să înţelegem prin aceasta că lumea contemporană refuză să mai aprecieze arta de odinioară? Nicidecum. Doar că, pierzînd, odată cu trecerea timpului, scopul şi justificările spirituale pentru care au fost create, operele vechi ajung să dobîndească pentru noi alte forme de mesaj şi, printr-un ciudat transfer de valori, găsim adesea apreciabile azi alte opere şi alţi artişti decît cei preferaţi la vremea lor. Judecăm după alte coduri, pentru că întreaga noastră viziune faţă de universul valorilor s-a schimbat potrivit altor acumulări şi altui sistem de referinţă. Însuşi faptul că cineva poate aprecia astăzi conţinutul artistic al unei opere de Rafael denotă fie însuşirea unui cod de receptare a unui sistem de semne convenţionale - care, în vremea ce l-a inventat, era departe de a fi confortabil şi probabil accesibil în conţinut doar unor iniţiaţi -, fie acceptarea fără a o mai pune în discuţie a unei valori al cărei prestigiu l-a sporit istoria şi cu al cărei răsunet ne-am obişnuit înainte chiar de a înţelege rosturile artei. Este firesc, odată cu trecerea timpului, ca, într-un anumit moment istoric, acest sistem a cărui cunoaştere ne-a asigurat accesul la opera lui Rafael „să nu mai coincidă cu experienţa celei mai noi civilizaţii"[9]. Această idee este subliniată pregnant de Francastel în *Pictură şi societate* în următorii termeni: „Punţile de legătură cu Renaşterea sînt rupte, întrucît valorile care îi interesează pe artişti – ritm, viteză, deformări, plasticitate, mutaţii, transferuri – coincid cu formele generale ale activităţii fizice şi intelectuale ale timpului nostru şi se opun, dimpotrivă, cu violenţă tuturor aspiraţiilor societăţilor izvorîte din renaştere – stabilitate, obiectivitate, permanenţă".

Pornind de la aceste consideraţii, s-ar putea cerceta de ce o mare parte a publicului de azi, constatînd ineficienţa vechiului cod de receptare în faţa artei contemporane, păstrează convingerea că trăim într-un timp de sărăcie şi speculaţie artistică incapabil de a se ridica la grandoarea operelor din trecut. Este neîndoielnic că nu putem rivaliza cu acest trecut şi ar trebui să încetăm această veşnică etalonare a puterii creative a artei de azi cu nişte valori clădite într-o atmosferă în care timpul de execuţie nu avea teoretic limite. Artiştii din Evul Mediu şi Renaştere erau de părere că ideile lor de perfecţiune artistică nu puteau fi niciodată la înălţimea perfecţiunii intrinsece personajelor divine pe care le înfăţişau. Pentru a ajunge cît mai aproape de această perfecţiune intangibilă, la întruparea lucrării şi cizelarea ei se lucra timp îndelungat şi la unele lucrări celebre se adăuga adesea, în comentariile vremii, ca un spor de respect pentru truda artistului, durata în care s-a desăvîrşit opera. Astăzi, aşa cum ne relevă Francastel, antrepriza este de viteză. Pe de o parte, valorile dinamice care pot fi exploatate plastic, pe de altă parte, viteza competitivă a lansării unor idei originale. Se cercetează, în căutarea unui enunţ nou, toate faţetele prezentului, răscolind interiorul său organic, vetust şi antiestetic, se fac lansări în memoria trecutului şi în viitor cu aceeaşi precipitare frenetică. Contestatari, nihilişti, primitivi, militanţi şi profeţi îşi dispută în această cursă primatul întrebărilor şi răspunsurilor artei, privind sensurile existenţiale ale omului contemporan.

Cum se descurcă publicul în această privelişte în faţa căreia şi mentalitatea profesioniştilor suportă şocuri şi caută mijloace de repliere? Unii istorici şi critici de artă susţin (vezi Ernst Gombrich, în a sa *Istorie a artei*) că publicul dobîndeşte azi „un nou mod de toleranţă faţă de arta experimentală", ce s-ar datora mai multor factori, printre care: experienţa fiecăruia dintre noi legată de progres şi schimbare, avîntul tehnicii şi ştiinţei care precipită această experienţă, predarea artelor în şcoli şi extinderea amatorismului. Se poate presupune că termenul *toleranţă* denotă o oarecare prudenţă în definirea acestui complicat proces de transformare şi adaptare a gustului publicului, întrucît el nu presupune însuşirea unui cod nou şi implicit a unor criterii de selecţie şi pătrundere în interiorul evenimentului artistic. Cu alte cuvinte, convingerea despre alterarea artei de azi, la care ne-am referit mai sus, poate fi păstrată intim în pofida acestei toleranţe, ce, evident, ar putea fi începutul unei schimbări de atitudine. Deocamdată trebuie să credem că mai curînd acea experienţă a fiecăruia dintre noi legată de progres şi schimbare, de care vorbeşte Gombrich, a învăţat publicul (care asistase într-un timp relativ scurt la hulirea şi apoi aplaudarea unor forme de exprimare) să nu se mai scandalizeze şi chiar să mimeze aerul deschis la o serie de propuneri „nonconformiste". De exemplu, lumea de pe stradă care participa în treacăt la nişte happeninguri ale lui Ben la Nissa, ce se voiau scandaloase, în loc să aibă reacţia scontată de protagonist, aplauda amuzată. Acest exemplu, ca şi altele de acest fel, demonstrează, pe de o parte, falsul statut al unei avangarde care, în loc să stîrnească opoziţii prin anticipările sale, este acceptată, dar şi, pe de altă parte, în acelaşi timp caracterul fals al acceptării, al derutei şi toleranţei snoabe a publicului ce nu ştie cînd, cît şi ce să tolereze. Acest conformism de circumstanţă în faţa unor acţiuni precum cele descrise mai sus – numite convenţional artă experimentală – anulează înseşi scopul şi finalitatea lor socială, în cazul în care s-ar miza pe acest lucru, adică pe reacţia creativă a publicului, pe dreptul său la raportare spontană, pregătindu-i o relativă mobilitate psihică faţă de situaţiile mereu schimbătoare ale mediului.

Nu este mai puţin adevărat că artistul zilelor noastre este conştient de această derută şi o întreţine inevitabil prin înseşi poziţia şi aspiraţiile sale atît de diverse în interiorul exerciţiului contemporan al artei. Nu ne referim doar la faptul că există în acelaşi timp forme de exprimare foarte diverse, de la lirismul cel mai exaltat la cea mai pură şi mai criptică expresie matematică, ci în primul rînd la modul în care artistul concepe şi se plasează faţă de cariera sa, ce s-a schimbat ca acţiune, consecinţe şi scop final, modificare ce poate aduce în discuţie aspecte legate de probitatea muncii artistice. Ne-am obişnuit cu ideea că artistul trebuie să fie mereu un descoperitor a cărui gîndire „elaborează sisteme interpretative ale lumii exterioare" (Francastel) şi a cărui menire esenţială este de a deschide noi orizonturi spiritului nostru. Aceasta este singura alternativă a creatorului adevărat, dar nu şi unica posibilă a tuturor acelora care activează în domeniul artei.

Se pot face mai multe clasificări, după diverse criterii, ale grupărilor din interiorul domeniului, dar fundamentală rămîne o singură distincţie – între artiştii care consideră că pot contribui la îmbogăţirea spirituală a omului recurgînd la propria semantică a artelor şi propria cultură (plastică), perfecţionînd superior estetica unui limbaj, şi artiştii de avangardă ce consideră că arta este vie dacă e insurecţională, dacă distruge tiparele şi dă răspunsuri noi la necunoscutele existenţei. Discreditînd tabloul de şevalet devenit suport estetic uşor negociabil, avangarda va expune opere nevandabile, proiecte utopice, nonopere, obiecte naturale salvate de la eroziune, va desena trasee uriaşe pe nisip sau pe zăpadă, căutînd poezia terenurilor pustii şi a naturii virgine etc. Ce justificare au toate aceste activităţi potrivit cu menirea artistului şi în ce raport se află faţă de receptivitatea publicului? Pentru unele dintre aceste acţiuni am găsit de cuviinţă să oferim o interpretare în capitolul II, pentru altele trebuie să ne mulţumim cu justificarea oferită de protagonişti - că, dincolo de degajarea ideii în puritatea ei emoţională, totul este compromis de producere a unor obiecte artistice folosite ca marfă de difuzare şi speculaţie.

Nespecific este însă (sau era odinioară pentru statutul avangardei) faptul că produsele sale nevandabile sau antiestetice sînt cumpărate, cîştigă onoruri şi presă favorabilă. Pe vremea lui Cézanne şi van Gogh nimeni nu dorea în mod programat să aparţină avangardei, era fără să o dorească şi împrejurarea îi atrăgea - *aşa* cum se întîmplă cu orice viziune care depăşeşte înţelegerea vremii - oprobiul, insulta şi dezavantajele materiale. Este greu să se aprecieze prin urmare, în faţa acestei contradicţii, autenticitatea de impostură, pentru că o avangardă aplaudată încurajează rîvna de a dobîndi acest statut fără ca el să fie o consecinţă organică. Stăruie acest semn de întrebare cu atît mai mult cu cît se pare că în anumite ţări s-a ajuns, după mărturia lui Mircea Eliade[10], „la un academism de-a-ndoaselea... *al* avangărzii, încît orice experienţă artistică ce nu ţine seama de acest nonconformism riscă să fie înăbuşită sau să treacă neobservată". De asemenea, îndreptîndu-se observaţiile asupra artei care - fără a fi de ultimă oră - îşi propune perfecţionarea continuă a limbajului plastic, constatăm un fenomen adiacent supărător ilustrat de altă formă de academism, care, oprindu-se la limita „rezonabilă" a exprimării, foloseşte pînă la inflaţie elementele unor formule consacrate beneficiind de o acceptare unanimă. Fenomenul a existat dintotdeauna şi este legat evident de posibilitatea rapidă a succesului, căci, cu cît opera foloseşte elemente deja vehiculate, cu atît nu trezeşte opoziţii speciale în public, găsindu-şi condiţiile optime de succes[11]. Pe bună dreptate se întreabă Jean Grenier[12] : „Între doi pictori abstracţi, între doi realişti şi doi naivi cum să-l recunoşti pe cel autentic? E acela care a ales o cale pentru că nu putea face altfel sau acela care se preface?". Mulţi cavaleri ai succesului prosperă de pe urma multiplicării unei reţete gata oferite, sub pretinsa grijă a conservării unei anumite tradiţii stilistice. Aşa se face că şi amatorul mai educat, ce foloseşte o metodă de ghidaj plecînd de la artişti în care are încredere, îşi vede compromise reperele în mulţimea repetiţiilor. Această speţă de manierism, care se manifestă atît în cadrele „avangardei", cît şi în branşele stabilizate estetic, este cel mai repede acceptată mai ales dintr-un viciu al criticii care îi asigură adesea o publicitate favorabilă, evident nocivă pentru un ghidaj corect al artei contemporane. Am căzut de acord că întocmirea unui sistem de ghidaj al artei actuale este o problemă destul de spinoasă. Creaţia plastică evoluează spre problematici mereu mai complexe, în virtutea unui proces istoric ce este ireversibil, chiar dacă la altă scară de relaţii retrăim fenomene de care istoria artei nu e întru totul străină[13]. Opera contemporană poartă în ea acumularea unor cuceriri şi se exprimă în termenii cîştigaţi în decursul unei evoluţii atît în concepţie, cît şi în tehnică. Peisajul său actual a devenit multidirecţional, iar mobilitatea de acreditare a unei forme noi de expresie a făcut ca dezvoltarea ei să capete orientări imprevizibile „fără a fi însă arbitrare şi mai prejos de operele trecutului, cu toată diversitatea de surse, mijloace şi tehnici"[14]. Pare hazardat să mai vorbim în această explozie de idiomuri vizuale de posibilitatea descoperirii unei chei generale de lectură, pentru că fiecare dintre ele poate să manipuleze şi chiar să inventeze alte legi de construcţie a imaginii şi să pretindă alte moduri de raportare la ea. Ceva rămîne totuşi stabil în această multiplicitate de tendinţe. O serie de norme şi legi ale artei rămîn stabile în sensul confruntării permanente a artistului cu „ceea ce este mai general în aceste legi prin care ele contribuie la fondul adînc şi statornic al creaţiei artistice"[15]. Normele particulare, materiale le reflectă pe cele generale, dar ele se modifică şi trebuie să se modifice mereu în acord cu spiritul societăţii care se formează. După cum remarca Tudor Vianu, referindu-se la prefaţa scrisă de Victor Hugo la *Cromwell*: „Marele poet romantic francez nu atacă de fapt normele generale ale artei, ci numai specificările ei în spiritul culturii vechi"[16]. Astfel că mijloacele artei sînt angajate mereu în relaţii noi, dar scopurile rămîn mereu aceleaşi: să exprime existenţa, ideile şi necesităţile profunde ale unei epoci. În prefaţa volumului său *Les Arts et la Vie* publicat de UNESCO, M. d'Arcy Hayman sublinia multiplele scopuri şi funcţii ale artei: „Arta încarnează experienţa omului şi aspiraţiile sale, [...] simbolizează spiritul omului şi îl ajută să-şi atingă obiectivele. Opera de artă este un instrument de reformă (schimbă şi îmbunătăţeşte condiţia umană), [...] descoperă noi forme de frumuseţe şi găseşte relaţii între lumea imaginaţiei şi gîndirii şi lumea fizică a realităţii obiective". Iată de ce nu putem trăi fără experienţa artei şi, chiar dacă statutul său s-a modificat prin schimbarea criteriilor, prin revizuirea metodelor sale de lucru şi prin noile raporturi sociale, sîntem datori să facem un efort de pătrundere a scopurilor şi mijloacelor sale actuale.

Dar, dacă criteriile pe care le posedam au fost anulate, cum vom reuşi să facem o diferenţiere între obiectele cu valoare şi cele fără valoare? Am putea răspunde că criteriul este experimental pentru că şi arta actuală a devenit experimentală. Dar această explicaţie nu ne poate mulţumi, ea fiind valabilă doar pentru a învinge un „comportament rezidual". Răspunsul sau o cale posibilă este pătrunderea în interiorul mecanismelor intime ale creaţiei, în psihologia artistului şi în esenţa mijloacelor sale de limbaj. Pătrunderea în acest univers presupune iniţiere – adică un interes constant şi prelungit faţă de cursul evoluţiei artelor. În sprijinul acestei păreri găsim în gîndirea lui Francastel o afirmaţie revelatoare: „Dacă gîndirea figurativă delimitează un domeniu precis al activităţii noastre intelectuale care îşi are propriile legi şi propria evidenţă, ea impune însă şi o îndelungată studiere dacă vrem să descoperim relaţiile ei lăuntrice şi cele cu lumea din afară"[17]. În acelaşi sens autorul consideră că o cale posibilă de lectură a imaginii ar fi divulgarea normelor şi activităţilor specifice de abordare ale domeniului, ca o primă condiţie necesară de receptare, pentru că „nu există nici o viziune corectă, nici lectură corectă sau semnificaţie, independent de existenţa unui grup capabil să interpreteze opera"[18]. În consecinţă, elaborarea unei metode de studiu şi interpretare a formelor de expresie vizuală contemporane trebuie să plece de la cunoaşterea principiilor, metodelor şi procedeelor care alcătuiesc metodologia contemporană a artelor. Pentru orice grup de oameni interesaţi să recepteze just arta epocii lor, această cunoaştere a legilor limbajului artei nu poate fi decît utilă, întrucît „cine se bucură de o conştiinţă mai vie a motivelor se bucură în acelaşi timp mai deplin şi mai profund"[19]. Această iniţiere artistică a spectatorului face din el un partener de dialog capabil să îşi proiecteze mai activ şi mai eficient personalitatea asupra operei, extrăgînd elementele sale de sugestie.

Referitor la încercarea de a divulga o serie de metode şi reguli de limbaj ale artei actuale, se cuvine să facem unele precizări. Preocuparea de a explica legile de sintaxă a limbajului artei nu este cîtuşi de puţin nouă. Începînd din Renaştere sînt cunoscute o seamă de scrieri – multe aparţinîndu-le chiar artiştilor – care tratează despre arta desenului, legile culorii sau compoziţiei, teoria formei şi a figuraţiei ş.a.m.d., toate referindu-se la posibilităţile de manevrare a elementelor unuia şi aceluiaşi sistem lingvistic, adică în interiorul conceptului reprezentării. Dificultăţile de receptare a artei epocii noastre au decurs şi continuă să izvorască în primul rînd din încercările de a propune noi forme de utilizare a mijloacelor limbajului artistic, tot mai diverse, încît cu greu se poate menţine pretenţia de a le pătrunde discursul doar prin „apetitul" pentru artă.

Se pot observa însă în practica actuală a creativităţi plastice, pe de o parte, persistenţa, continuitatea unor reguli cunoscute ale domeniului, încadrate doar in funcţii „lingvistice" noi, iar pe de altă parte, reguli absolut noi, postulate de noi forme lingvistice. Aceste noi limbaje n-au girul accesibilităţii largi şi nu se bucură de puterea de convingere a formelor care au primit atestatul vremii, dar au avantajul de a fi expresii proaspete, maximale ale efortului artei de a traduce problematica timpului său. Unele dintre acestea îşi fac apariţia ca nişte strategii necesare pentru impunerea unor semnificaţii greu de degajat cu mijloacele obişnuite ale artei, modele filosofice şi acţiuni menite să pună în discuţie poziţia artistului faţă de prezent şi viitor, solicitînd interogaţii asupra existenţei, a mediului şi a societăţii în care trăieşte. Sălile de expoziţie invită publicul într-o lume originală, ce are un efect percutant asupra simţurilor şi memoriei, unde nu te mai poţi agăţa contemplativ de un obiect măiestrit, ci toată respiraţia sălii, aşa cum a fost organizată, propune un nou mod de a percepe realitatea. Este firesc deci ca artistul să nu mai fie satisfăcut de mijloacele de care dispune la un moment dat şi să pretindă, în pragul unor noi idei generatoare de artă, o eliberare morfologică implicînd şi un mare grad de arbitrar - risc necesar însă pentru a pregăti materia unor noi consecinţe favorabile artei şi poate chiar a unor noi „cosmogonii". Pentru aceste versiuni n-a sosit încă momentul încadrărilor stilistice şi poate nici nu vor lăsa în urma lor repere care să impună o asemenea încadrare. La această oră avem posibilitatea de a defini formal fenomenele plastice constituite, stabilind eventual (atunci cînd dispunem de date edificatoare) în ce raport cu reperele noastre se află noile posibilităţi lingvistice ale artei, folosind ca unitate de măsură şi comparaţie elementul formal.

Adoptînd punctul de vedere potrivit căruia cunoaşterea legilor artei este utilă pentru receptarea sa cît mai corectă, se naşte firesc şi necesitatea de a avea în vedere şi cealaltă faţă a problemei. Experienţa ne-a arătat că amatorul educat, cunoscător de ieri, nu este deschis la încercări mai recente ale artei (deşi considerăm acest ieri opera lui Picasso şi Klee), suma sa de repere asimilate devenită balastul său de prejudecăţi în faţa artei noi. Scrierile savante ale criticilor specialişti contribuie şi ele la a-l face pe acest amator să se considere inapt să înţeleagă gesturi atît de neobişnuite cărora li se atribuie complicate semnificaţii. Aceste constatări ne îndeamnă să privim problema educaţiei artistice şi a relaţiei dintre artă şi public, respectiv a atitudinii omului contemporan faţă de fenomenul artă într-un anumit mod. Arta nu este un seif misterios la care se poate avea acces folosind în timp o singură cheie. Cheia bunicilor noştri era oferită de o structură afectivă care a permis accesul la miracolul Capelei Sixtine şi al *Giocondei*. Cheia de azi este în primul rînd sensibilitatea noastră faţă de evenimentele vieţii, culturii şi ştiinţei, faţă de transformările şi contradicţiile în care este angajată condiţia umană. Încercările artei de azi pretind o raportare deschisă, sensibilă, fără prejudecăţi istorice şi fără premeditări stilistice, în care sintezele asociative au rolul receptor esenţial. O astfel de atitudine deschisă faţă de fenomene este însă aceea a omului preocupat de artă care îşi construieşte permanent reperele de relaţionare, dar nu le foloseşte în mod dogmatic, problematizîndu-şi, dacă este necesar, punctele de vedere. Cu cît sîntem mai înstrăinaţi de cunoaşterea artei, cu atît devenim mai sceptici şi mai inflexibili şi mereu doritori de reţete care să decodifice mecanic, fără o angajare vie – ceea ce înseamnă de fapt instaurarea unui nou dogmatism despre lucruri. Oricît de surprinzătoare sau chiar abuzivă ar fi formula ce ni se propune spre receptare, ea este un îndemn la judecata proprie din care un om cu o sensibilitate estetică cultivată are şanse mult mai mari să extragă un profit, pentru că între înclinaţiile noastre intime şi orice lapt supus privirii noastre se poate crea o fuziune favorabilă în planul trăirii estetice şi implicit de evaluare superioară a vieţii însăşi. Toate aceste aserţiuni conduc spre o anumită concluzie finală. Încercarea noastră de a dezvălui diferite norme şi metode actuale de materializare a formelor artistice contemporane nu presupune că am descoperit motivaţia lor intimă sau reţeta de lectură, căci – aşa cum sună o veche mostră de înţelepciune indiană – tot ceea ce se poate învăţa din cărţi şi de la maeştri seamănă cu un vehicul ; cel care va ajunge datorită lui la capătul unui drum carosabil trebuie să abandoneze vehiculul şi să pornească pe picioarele sale (*Rig-Veda*).

Mijloacele specifice de investigaţie a formelor vizuale

Un punct de vedere tradiţional acordă activităţii de creare a operei de artă sensul unui proces care pleacă de la o experienţă vizuală şi se finalizează îndeplinindu-se într-o formă materială prin intermediul unor mijloace specifice de limbaj. Acceptînd sensul acestei succesiuni, putem considera, într-o primă analiză, că orice fapt plastic îndeplinit este în primul rînd rodul unei experienţe vizuale dobîndite prin participarea noastră, ca fiinţe afective şi raţionale, la descoperirea lumii vizibile. Este vorba, bineînţeles, despre o anumită experienţă vizuală ce depăşeşte cu mult amplitudinea la care se ridică în mod comun fiecare om în virtutea necesităţii existenţei sale[20]. Dincolo de un anumit prag, să-i zicem strict funcţional, această experienţă devine rodul unei investigaţii şi al unei cercetări metodice pentru a descoperi în profunzime relaţiile dintre forme şi semnificaţia lor intrinsecă. Este vorba deci despre o activitate specifică în care observaţia şi gîndirea sînt angajate cu mai mare acuitate în examinarea formelor realităţii şi selectarea acelora ce sînt tangibile estetic, transformînd realitatea lor fragmentară într-o unitate semnificativă, a operei.

Natura nu prezintă ochiului direct elementele ale căror virtuţi estetice să fie evidente imediat, iar pentru a le sesiza e nevoie de un efort vizual intens şi prelungit. Acest efort implică, de fapt, mai multe operaţii la un loc : analiză, selecţie, comparaţie, transformare, ce duc la dezvoltarea unei conştiinţe critice a cauzalităţii formei, permiţîndu-i artistului să-i înţeleagă esenţa şi să o exploateze conform dorinţelor sale. În întregul său, acest proces complex se bazează pe o calitate fundamentală a omului – calitate pe care o numim *percepţie vizuală*.

Psihologia percepţiei ne arată însă că între percepţia propriu-zisă a unui fenomen vizual şi valorificarea sa estetică este o diferenţă calitativă. În primul caz clasăm informaţia vizuală şi devenim conştienţi de rostul formelor, iar în al doilea adăugăm şi mai ales imaginăm lucruri noi pe seama modelelor văzute - fapt de mai mare complexitate, care angajează fiinţa pe mai multe planuri atît afectiv, cît şi cerebral. Această angajare polivalentă la mai multe niveluri şi unghiuri de explorare a lumii vizuale presupune existenţa virtuală a mai multor forme sau moduri de percepţie. Ca să circumscriem mai concret această afirmaţie, vom face apel la studiile psihologului englez Edward Bullough[21], care a demonstrat că modul de apreciere estetică a formei este determinat de mai multe tipuri distincte de percepţie. Este vorba despre patru tipuri de percepţie vizuală, fiecare cu expresia sa specifică, intitulate convenţional după cum urmează: *percepţia de tip obiectiv*, *percepţia de tip fiziologic şi infrasubiectiv*, *percepţia de tip asociativ* şi *percepţia de tip caracterizant*. Tratînd aceste moduri de percepţie, s-ar putea face probabil o întreagă disertaţie, date fiind numeroasele studii şi cercetări întreprinse în acest sens de psihologia modernă, istoria şi sociologia artei privind aspectele psihologice ale proceselor de descifrare şi de creaţie a formelor. În ceea ce ne priveşte, ne vom opri succint la cele patru tipuri amintite, pentru a lămuri modul cum are loc citirea semnelor, expresia specifică şi mijloacele geometrice care pot caracteriza aspectele formale conforme fiecăruia.

Cînd scrutăm cu ochii un obiect oarecare, cum ar fi un vas, o masă sau un scaun, el proiectează asupra retinei un fascicul de lumină care variază ca intensitate şi lungime de undă în funcţie de distanţă, unghiul de vedere şi intensitatea luminii. Aceste variaţii nu modifică însă impresia asupra formei, care rămîne constantă, astfel încît putem spune că, sub raportul evidenţei lor formale şi structurale, obiectele noastre - dincolo de alte relaţii particulare care le caracterizează, cum ar fi culoarea, dimensiunea sau materialitatea - prezintă o fizionomie geometrică. Această constatare are un caracter tranzitiv atît timp cît nu transpare nimic din sensibilitatea psihică a celui ce priveşte obiectele şi nici nu contribuie pentru a modifica realitatea măsurabilă a obiectului, încărcîndu-l cu alte sensuri sau însuşiri. Cu alte cuvinte, aprecierea noastră este asemănătoare, cel puţin la prima vedere, cu un enunţ ştiinţific a cărui rigoare nu permite nici un fel de interpretare. Pentru acest motiv putem spune că percepţia este de natură obiectivă, iar expresia sa e pur enumerativă. Mijloacele geometrice cele mai adecvate pentru a caracteriza aspectele formale ale obiectului conform acestui mod de percepţie sînt furnizate de geometria euclidiană.

Dacă sîntem confruntaţi interior cu anumite opţiuni privind înfăţişarea obiectelor, forma lor poate părea nepotrivită, iar culoarea şi proporţia supărătoare.

Faţă de relaţia precedentă – obiectivă – ne permitem în acest caz un sistem de raportare mai liber deoarece – aşa cum observa René Huyghe – lucrurile nu există doar în „realitatea lor autonomă definită, măsurabilă, ci şi în spiritul omului, născute şi legate prin analogii conform situaţiei sale interioare şi sensibilităţii sale"[22]. În acest caz, semnificaţia formei nu este impusă de evidenţa observaţiei şi tradusă într-un dat obiectiv, care ar preciza fizionomia lor geometrică, ci vine de la o proiecţie interioară ce reprezintă o exigenţă a vieţii noastre subiective. Fiecare dintre noi poate vedea acelaşi obiect în mod divers, cu plăcere sau neplăcere, în funcţie de starea de spirit, preferinţe personale sau cultura sa despre forme. Obiectul capătă astfel un înţeles particular, precipitat în intimitatea subiectului, acesta fiind autorul structurării formei pe care o „ajustează printr-o autoreglare continuă la perturbaţiile exterioare"[23]. Teoreticienii Gestaltului[24] consideră că organizarea cîmpului perceptiv „...se face pe direcţia celor mai bune forme" extrase din lumea fizică, iar angajarea percepţiei în descoperirea acestor forme are un caracter psihofiziologic.

Un desen, inventat de Rubin, a devenit clasic pentru ilustrarea unei iluzii optice specifice acestui mod de percepţie, demonstrînd aşa-numitul fenomen figură-fond (figura 1). Este vorba despre o imagine alb-negru în care, dacă se decide ca albul să fie fond, observăm două profiluri omeneşti în negru, iar dacă fundalul negru, desluşim conturul unui vas cu gura larg răscroită, asemenea unei pîlnii de trompetă. Este ştiut că noi, în mod obişnuit, vedem albul ca fond (spaţiu) şi negrul ca formă (compact), dar exemplul de mai sus dovedeşte posibilitatea inversării acestui raport care atrage după sine o schimbare a figurii, percepţia vizuală fiind constrînsă la o reorganizare. Consecinţele acestui fapt sînt : a) o dislocare spaţială între ceea ce decidem să rămînă fond (plan secund) şi ceea ce rămîne figură albă (prim-plan) ; b) o percepţie în timpuri succesive a celor două imagini, întrucît efectul optic basculează observaţia în funcţie de orientarea atenţiei, realizînd o lectură transformabilă a imaginii. Rezultatele sînt realizarea unei temporalităţi şi a unei spaţialităţi perceptive diverse, precum şi o dublă interpretare inteligibilă a aceleiaşi configuraţii. Expresia acestei forme de percepţie este empatică, persoana fiind principiul activ care procedează la construcţia spaţiului imaginii. Mijloacele geometrice corespunzătoare de explicare formală a acestei percepţii sînt geometria afină şi cea proiectivă. Ar mai fi de precizat că distincţia figură-fond se realizează automat în orice act perceptiv din raţiuni de delimitare-fixare a unei limite necesare pentru a defini obiectul în spaţiul vizibil.

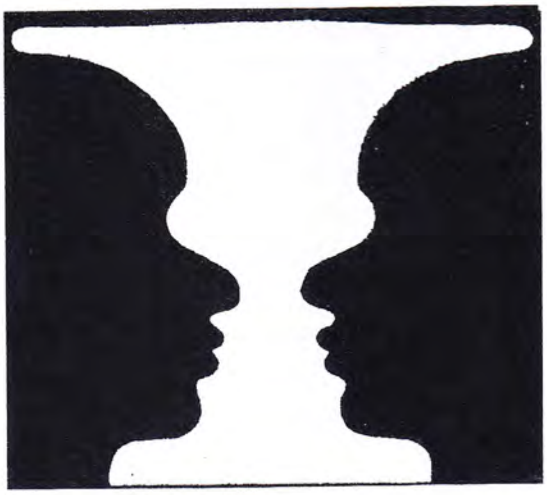


Figura 1. Clasica figură a lui Rubin care demonstrează lectura dublă (transformabilă) a imaginii

Un alt mod de percepţie la care se referă Edward Bullough este aşa-numită percepţie asociativă, în cadrul căreia obiectele sînt relaţionate organic între ele, determinînd caracterul unui ambient în funcţie de conexiunea lor specifică în cadrul acestuia. Persoana nu mai este doar un individ receptiv la impulsurile formelor care îl înconjoară, ci o fiinţă istorică trăind într-un spaţiu concret de viaţă (*life space*) delimitat de un perimetru anume. Este meritul lui Kurt Lewin[25], profesor la Universitatea din Iowa, de a fi iniţiat psihologia topologică pe bazele matematicii topologice, psihologie care în multe privinţe este o continuare a gestalt-psihologiei, doar că a inversat datele problemei. Adică, în psihologia formei, atenţia este îndreptată asupra persoanei ca principiu activ care, prin intermediul percepţiei, structurează formele ; în psihologia topologică, atenţia se îndreaptă asupra structurilor ambientale - ambientul fizic, geografic, social, productiv fiind principiul activ ce influenţează persoana şi construieşte conştiinţa sa. Fără a intra în detalii, vom spune doar că există o dialectică activă între ambient şi persoană - fapt care introduce în arenă termenul *comportament* - şi că aceste trei elemente - *ambient*, *persoană* şi *comportament* - formează termenii bazilari ai psihologiei topologice, care foloseşte ca instrument operativ matematica topologică.

În fine, al patrulea tip de percepţie la care ne-am referit acţionează prin reducerea diferenţelor de conţinut ale formei la pura esenţă logico-matematică constructivă, forma fiind cercetată ca materie şi spaţiu structurat în mod finit. Teoretizarea clasică a acestei forme de percepţie aparţine şcolii fenomenologice germane, condusă de Edmund Husserl[26], în concepţia căruia epoca noastră are nevoie de o analiză fenomenologică a realităţii.

Spaţiul şi formele pot fi cunoscute în esenţa lor intimă nu ca realitate empirico-psihologică, ci ca intenţionalitate a conştiinţei. Conştiinţa ajunge să descopere *esenţa obiectului*, „să-l contemple" prin intermediul „trăirii intenţionale". Drept urmare, această viziune de tip intenţional-analitic nu se interesează de participarea subiectului. Forma va fi analizată logic pentru a înţelege cum este structurată în părţi, în ce fel se îmbină sau se combină ele după o logică anume, după care procedeu constructiv şi în colaborare cu ce fel de material. O prevalare a percepţiei fenomenologice presupune într-un sens mai general o *fenomenologie a structurii obiectului plastic*, care se apleacă asupra plasticii pure a procedeelor operative, a sistemelor de organizare şi ritmare a formelor, a semnificaţiilor intrinsece ale mijloacelor. Această percepţie domină practica din interior – intenţiile conştiinţei se ordonează şi se limpezesc în dinamismul actelor de formalizare.

La sfîrşitul acestei analize succinte se cuvine să precizăm că toate tipurile de percepţie sînt de fapt momente dependente unul de altul, articulate sincronic într-un mecanism perceptiv integral. Noi vedem în general orice lucru conform acestor patru tipuri de percepţie, deşi în mod comun există înclinaţii mai pronunţate spre unul sau altul dintre ele. La acest fapt pare să contribuie într-o măsură oarecare şi specializarea activităţilor umane, ceea ce învaţă şi ştiu oamenii despre lucruri prin intermediul unei activităţi constante de un anumit fel. De aici şi sintagma *deformaţie profesională*, ce se referă la un anumit mod specializat de a vedea şi a gîndi, în virtutea căruia, de exemplu, un matematician vizualizează cu mare uşurinţă simbolurile şi numerele, dar descoperă greu şi cu un efort disproporţionat subtilele mecanisme formale şi cromatice atît de lesne perceptibile unui artist. Existenţa acestor predispoziţii explică parţial raportările şi interesul atît de diferite ale oamenilor faţă de obiecte care în mod convenţional au aceeaşi valoare, dar pot fi apreciate din raţiuni foarte diferite : pentru simplitatea sau „barocul" obiectului, pentru valoarea istorică, din raţiuni strict ambientale, pentru tehnica şi rafinamentul de prelucrare sau pentru frumuseţea intrinsecă. Din această constatare decurge limpede o concluzie, şi anume că există o probabilitate destul de scăzută ca un obiect oarecare să fie observat şi cercetat mai întîi din punct de vedere estetic, mobilurile care determină opţiunea pentru un obiect sau altul fiind în bună parte de natură extraestetică – psihice, sociale, antropologice, etice sau filosofice, traduse în interese, aspiraţii şi mentalităţi corespunzătoare[27]. Dacă ne referim strict la obiectul de artă, s-ar părea că simpla avizare prin educaţie, după care avem de-a face cu un produs căruia i s-a ataşat ideea de valoare spirituală, modifică atitudinea şi forma confruntării, obligînd subiectul la un grad mai mare de autosolicitare. Astfel obiectul devine operă în măsura în care noi îl considerăm sau îl acceptăm ca atare, disociindu-l de uzual şi acordîndu-i alt statut.

Concluzia este limpede. Sentimentul artistic nu se realizează prin simplă virtute a operei. Modul de percepţie hotărăşte şi conferă unui obiect valoare artistică şi depinde de condiţiile favorabile ale individului (receptor) în general, de gradul de educaţie a sensibilităţii sale, de cultura şi aspiraţiile sale, de limitele şi condiţionările la care este supus în decursul vieţii.

Într-o analiză mai aprofundată, s-ar cuveni să facem o distincţie între percepţia spectatorului, care preia din exterior şi interpretează înţelesul obiectului de artă, şi aceea a artistului, activă în timpul efectuării creaţiei - aceasta din urmă fiind mobilizată de un scop şi dominată de lupta împotriva materiei care trebuie silită să capete înfăţişarea necesităţii sale. Analizînd deocamdată unghiul de vedere al artistului, putem rezuma, aşa cum am mai arătat, că o delimitare riguroasă între diferitele tipuri de percepţie este artificială, tipurile perceptive fuzionînd într-o activitate complexă sub forma unui *mecanism perceptiv integral*, manevrat liber. Aceasta nu înseamnă că în descifrarea mediului vizual se porneşte evaluînd dintr-o singură privire imediat şi global toate semnificaţiile posibile. Şi artistul învaţă să vadă realitatea, iar dincolo de un grad oarecare, mai mic sau mai mare, de intuiţie, de acuitate naturală, înţelegerea formelor ce ne înconjoară este o chestiune de educaţie îndelungată a ochiului şi minţii. Ochiul observă mai întîi forma şi o explorează îndelung, mobilizînd subiectul la o selecţie şi o interpretare activă, viziunea sa fiind alimentată de datele unei experienţe incluse în spiritul său (amintiri, asocieri) care stabilesc o confruntare între fapte reale şi fapte din memorie - cu alte cuvinte, între percepere şi cunoaştere[28]. Mai concret vorbind, senzaţiile tuturor simţurilor noastre care se referă la un obiect sînt asamblate într-o percepţie ce va fi păstrată în memorie ca o reprezentare intuitivă. Orice informaţie nouă care se percepe mai devreme sau mai tîrziu despre acelaşi obiect reactivează o întreagă reţea de date preexistente. Astfel că, în toate percepţiile noastre, este prezentă o experienţă autonomă, iar ceea ce vedem la un moment dat, imaginea imediată a unui obiect, e rezultatul unei sinteze intime care leagă informaţii percepute în prezent cu reprezentări din memorie. Ceea ce descoperim ca fizionomie şi sens încorporat în formele întîmplătoare din jurul nostru depinde de capacitatea de a recunoaşte în ele imagini aflate în spiritul nostru. Aceasta se cheamă, în termenii lui Gombrich[29], facultate de a „proiecta", adică de a completa datele vizuale conform unei „dispoziţii mentale". Orice imagine văzută şi analizată este astfel îmbogăţită de un proces de proiecţie a experienţei privitorului asupra ei. Însă rezultatul proiecţiei este numai un proces de raţionalizare a datelor senzoriale şi el nu duce la artă dacă nu e utilizat în mod creator - adică resensibilizat, îmbogăţit şi integrat într-o formă originală, cu o forţă proprie de sugestie. Toţi putem aproxima, de pildă, prin văz consistenţa, netezimea sau greutatea unor obiecte, capacitate ce rezultă într-o experienţă tactilă sau chinestezică. Ceva mai dificil este să îmbogăţim rezultatul vizual al acestei sinteze şi să-l evocăm într-o formă estetică. Acest lucru presupune un arsenal intuitiv bogat, care să lege mulţimea de senzaţii solitare cu depozitarul experienţei într-un asamblaj neprevăzut şi fertil.

Se spune că artistul vede şi surprinde o mulţime de lucruri deosebite acolo unde ceilalţi „muritori" nu desluşesc nimic. „Privilegiul"[30] acesta îi aparţine pentru că sensibilitatea sa specială, alături de o anumită experienţă, îi rezervă raportări unice la universul vizual, astfel încît bogăţia de reprezentări din fişierul memoriei, asociată la o percepţie inedită, determină o gamă de relaţii mult mai originale şi mai complexe. Fiecare artist are modul său personal de a se raporta la lumea înconjurătoare pornind de la o anumită predispoziţie de a articula, adică posedă un repertoriu propriu în funcţie de care va neglija sau va sublinia într-o manieră distinctă anumite aspecte ale realului (obiective, asociative, sensibile, constructive etc.). Caracterul percepţiei artistice este determinat deci, pe de o parte, de o sumă a motivelor sale individuale care compun o anumită atitudine faţă de universul vizibil. Am parafrazat prin această afirmaţie o observaţie a lui Gibson, şi anume : „Cîmpul vizual depinde în ultimă analiză nu de condiţiile de stimulare, ci de cele de atitudine". Pe de altă parte, presupunînd că a existat întotdeauna o relativă sincronizare între orizontul de idei al epocii şi necesităţile de exprimare ale artistului, atitudinea şi experienţa lui artistică vor fi determinate social şi istoric. Cînd Ruskin[31] afirma, în *Modern Painters* (1843), că Turner este mai bun decît Claude Lorrain sau Canaletto pentru că ştie despre efectele naturii mai mult decît predecesorii săi, el se referea indirect la această condiţionare istorică a mentalităţii artistului. Ştiinţa intuită de Turner este dobîndită graţie muncii concrete şi cunoaşterii implicate în mintea sa de mentalitatea epocii.

Consideraţiile făcute pînă acum au în vedere, cel puţin *ab initio*, implicarea în procesul artistic a unui moment de percepţie a realului, fie că reprezentarea artistică este aproximativ fidelă faptului perceput, fie că acesta e deformat şi transformat în aşa măsură, încît se ajunge la o „riguroasă esenţialitate semantică" (G.C. Argan) – cu alte cuvinte, la o transpunere formală neiconică. Această referire este valabilă pentru majoritatea curentelor moderne – de la impresionism, neoimpresionism, expresionism, cubism şi continuînd cu De Stijll şi o serie de grupuri de formaţie abstractă, a căror preocupare fundamentală a fost de a cerceta problemele viziunii şi deci implicit ale percepţiei, fiecare dintre ele tinzînd să condiţioneze un anumit tip de viziune asupra realităţii. O reprezentare artistică, iconică sau neiconică, poate însă să nu fie corelată cu percepţia realităţii, cum este cazul picturii din Evul Mediu sau al picturii neiconice islamice şi indiene, unde scopul nu e de a transmite o experienţă vizuală, ci de a determina o condiţionare de ordin moral sau religios a spectatorului[32].

Indiferent dacă opera este corelată sau nu cu percepţia realului, ea e un dat oferit percepţiei, adică valorile semnificaţiei purtate în sine nu pot fi transmise decît codificate sau cifrate cu mijloace ale limbajului vizual asimilabile pe cale perceptivă. Asamblînd mijloacele acestui limbaj într-un fel sau altul, artistul produce o percepţie ce are valoare în sine şi serveşte implicit ca intermediar în comunicarea acestor valori[33]. Semnificaţia în opera plastică se implică deci în expresie, adică ea obligă percepţia receptorului să o analizeze şi ca realitate formală în sine. Acest fapt a făcut ca în studiile contemporane de semiotică informaţiile estetice să apară sub noţiunile de *fază „selectivă”* şi *„sintetică” a percepţiei* şi de *fază „analitică”*, stabilindu-se o corelaţie între informaţia estetică şi oscilaţiile percepţiei în planul configuraţiei formale[34].

Pentru artist, strădania principală este, evident, de a izbîndi în construcţia realităţii formale, deoarece el trebuie să găsească pentru orice impresie vizuală sau imaginară o corespondenţă formală. Ea este rezultatul concret al „neostenitelor căutări de echivalenţe” între faptul perceput şi dorinţele sale, ca şi al transferului articulaţiilor posibile din mintea sa în termenii limbajului specific. Cînd şi cum are loc acest transfer? Poate fi el programat după ce artistul şi-a limpezit dinainte ideile asupra modului în care trebuie configurată opera sau transferul are loc instantaneu printr-o injecţie spontană de acumulări, în gestul inspirat al facerii? Teoretic ambele versiuni sînt posibile, deşi situaţia cea mai frecventă pare a fi aceea în care artistul articulează în minte şi simultan dă formă sau construieşte şi articulează potrivit sugestiilor primite direct din situaţia formală.

Simplificînd problema, am putea spune că intenţiile de modelare şi realizarea sînt congruente atunci cînd formalizarea este cît mai fidelă obiectului perceput, adică imitaţia literală a realităţii.

Între intenţie şi realizare nu poate fi însă pus un semn de egalitate decît într-un mod convenţional. Oricît de nepărtinitor şi de precis şi-ar propune artistul să redea realitatea, prin formalizare el va produce o realitate diferită de reprezentarea sa optică. Să ne gîndim în primul rînd la dificultatea transcrierii în general – adică la drumul de la ochi la mînă pe parcursul căruia intervin inevitabil devieri, rupturi sau impacturi obiective (de meşteşug) sau subiective care modifică datele vizibile. Apoi – dacă ne referim la pictură – apare dificultatea transcrierii în două dimensiuni a realităţii din trei dimensiuni, situaţie care presupune un grad de speculaţie convenţională. În sfîrşit, dacă luăm în considerare ambivalenţa limbajului plastic, adică posibilitatea de a se reprezenta pe sine independent de subiectul reprezentat, vom observa cum conştientizarea acestui fapt a creat în timp o importantă schimbare de atitudine. Artistul nu mai este preocupat de imitaţia textuală a datelor vizibile, pe care le modifică în procesul de formalizare pentru a pune în evidenţă în primul rînd viaţa pur plastică a imaginii. Dacă în interesele sale şlefuirea mijloacelor capătă un caracter prioritar, este posibil ca el să plece de la impulsuri şi experienţe care n-au model în experienţa vizibilă imediată şi pe parcurs să aibă loc o repliere retroactivă a ideilor după forţa de evocare a realităţii morfologice. „Lucrez”, spunea Soulage, „sub conducerea unui impuls creator, a unei dorinţe de forme şi de anumite culori [...] şi abia cînd le-am transmis pe pînză ele mă lămuresc de ceea ce vreau”.

Demersul artistului plastic merge deci mai firesc de la formă la sens şi, pe măsură ce se naşte forma, ea incumbă imaginea implicată sau explicată a unor idei. Această atitudine este necesară pentru ca reprezentările sale să se conformeze exigenţelor formale şi prin intermediul lor să menţină sensul în cadrul estetic[35]. Vorbind de mecanismul creaţiei artistice în general, Abraham Moles concepe factorii care intră în joc într-o succesiune ce are în vedere: 1) *jocul de idei, care este textura imaginaţiei*; 2) *sistemul de organizare şi construcţie a formei*; 3) *mecanismul critic de filtrare a ideilor şi formelor*; 4) *sistemul de epurare bazat pe un cod de valori profesionale şi colective*; 5) *sistemul de punere în formă, care corespunde aspectului vizual al activităţii artistului.* Considerînd descompunerea acestor etape artificiale, Moles apreciază că toate aceste mecanisme interferează într-o activitate instantanee în care artistul percepe sarcina sa „ca o luptă împotriva materiei, divizată în secvenţe temporale de efort de imaginaţie, confruntată permanent cu realul materiei de lucru, în acelaşi fel în care cercetătorul în laboratorul său luptă cu faptele contingente pentru a apărea, ca o imagine latentă pe o placă fotografică”[36].

Ce înseamnă, în munca artistului plastic, confruntarea cu realul materiei de lucru? O acţiune în termenii unui limbaj de elocvenţă specială ce, într-o accepţiune foarte generală, se rezumă la *forme*, noţiune care îşi găseşte proiecţia în toate categoriile de expresie vizuală şi care cuprinde toate mijloacele operative de construcţie şi expresie plastică: linii, suprafeţe, volume, culori etc. Acestea se găsesc latente pretutindeni în natura care ne înconjoară – în forma unui deal, a unei pietre şlefuite, în ramificaţia unui arbore, în structura corpului uman sau silueta automobilului. Adaptarea lor naturală într-o operă de artă are loc printr-un acord relaţional între lumea imaginaţiei şi gîndirii şi lumea fizică a realităţii obiective. Exprimarea rezultatelor acestui acord în termeni de limbaj plastic presupune: a) *un sistem de detectare şi selecţie*, în care percepţia vizuală are rolul principal; b) *un sistem material de punere în formă bazat pe reguli de sintaxă*; c) *un sistem de interpretare şi semnificare specifică*. În concluzie, avem de-a face cu termenii unei „gramatici” a artelor vizuale care s-a fundamentat în decursul practicii artistice sub forma unor criterii operante – *principii*, *legi*, *convenţii* verificate în decursul unor aplicaţii îndelungate, care, în ciuda mobilităţii formelor de expresie, au rămas operante[37], eventual încadrate în sisteme noi susceptibile de altă interpretare. În toate epocile, indiferent de mentalitatea estetică a vremii şi de necesităţile de reprezentare, truda principală a artistului a fost deprinderea regulilor de punere în formă şi desăvîrşirea măiestriei în manipularea aceloraşi mijloace ale limbajului plastic, fără de care ideile sale nu aveau şansa să se împlinească şi să le fie transmise oamenilor. După cum vom explica în alt capitol, în epoca noastră s-a produs o exacerbare a acestei preocupări odată cu renunţarea la reprezentare sau, în orice caz, odată cu instalarea mentalităţii potrivit căreia valoarea operei nu depinde întru totul de ceea ce reprezintă, ci mai ales de modul reprezentării.

Ca o ultimă observaţie, desprindem ideea că experienţa plastică se sprijină pe mijloace de analiză şi cercetare specifică, fără a ignora în acelaşi timp un fond de acumulare universal, cu care artistul se află într-o conexiune naturală în virtutea existenţei sale socioculturale. Stabilind astfel o confruntare între datele experienţei artistice şi ceea ce ne pot releva alte cîmpuri de investigaţie umană, s-ar putea desprinde, aşa cum ne sugerează René Huyghe, „principiile generale de organizare a formelor ca reflexia şi corespondentele altor structuri mai universale”[38]. Această concluzie ar îndemna artistul la studiul formelor în general, fapt ce ar contribui, pe de o parte, la cunoaşterea extensivă din punctul de vedere al artei, descoperind modul de constituire a formei în semnificaţia sa plastică, iar pe de altă parte, făcînd posibilă colaborarea mai strînsă cu cunoaşterea globală, scop al tuturor spiritelor, întrucît „abordarea actului artistic reprezintă reflexia totală a experienţelor artistice în toată întinderea, direcţiile şi complexitatea lor”[39]. Această experienţă nemijlocită a formelor în general, desăvîrşită în interioritatea subiectului, devine suportul principal al erudiţiei plastice.

Capitolul II

Lumea formelor naturale

„...atras de dorinţa mea arzătoare, setos de a vedea marea bogăţie a feluritelor şi straniilor forme făurite de meşteşugită natură."

Leonardo da Vinci

Dacă ar fi să descriem formele naturale vizibile de la altitudinea la care se poate afla la un moment dat un aparat de zbor cosmic, am descoperi la o anumită înălţime o imagine în care sînt perceptibile, la fel ca pe o hartă a globului terestru, formele mari de uscat ale continentelor cu contur sinuos, înconjurate de albastrul apelor. În ascensiunea noastră continuă aceste forme se estompează treptat şi sub ochii noştri se va contura tot mai precis o secvenţă globală a formei sferoidului terestru, devenită azi familiară, datorită programului Apollo. La revenirea pe Pămînt forma sferică a Terrei se măreşte vertiginos, pînă ce umple tot cadrul vizual, apoi apar din nou „harta" şi, cu cît ne apropiem de ea, o serie de semne şi desene conturate în materia uscatului care devin tot mai distincte : relieful, ramificaţiile rîurilor şi aglomerări de geometrii urbane, figurate într-un spaţiu încremenit. Spaţiul va prinde viaţă abia la nivelul terestru, unde posedăm repere ce ne permit să aproximăm proporţia, mişcarea şi transformarea formelor. Puterea noastră de a percepe în mod natural forma se opreşte la acest nivel, dar nu şi aceea de a cunoaşte manifestările sale ascunse pe care ni le relevă instrumentele optice speciale[1] .

Ele ne pot dezvălui regulile anatomice secrete ale universului, ale lumii vieţii microcelulare, ale cristalelor sau ale mecanicii particulelor. Tehnici speciale de filmare prezintă ochiului nostru fascinat formaţiuni geologice de pe Marte, geometria structurală a unui virus sau creşterea unei plante, în secvenţe de cîteva secunde. Pătrundem vizual astfel într-un spaţiu de extensie considerabilă ale cărui limite se lărgesc atît spre intimitatea materiei, cît şi spre macrocosmos. Concluzia care ni se impune este că, în diversitatea înfăţişărilor sale exterioare, natura oferă ochiului nu numai formele dezvoltării organice, ci ea exprimă totodată şi legile care guvernează din umbră ivirea formelor : legile mişcării cosmice, de care depinde forma Pămîntului, a transformărilor topologice ale reliefului terestru, legile de conservare şi dezagregare sau legile fiziologice şi psihologice ale omului. Noi sîntem pătrunşi, prin însăşi condiţia noastră şi apartenenţa la natură, de imperativele acestor legi, trăim prin ele „inefabilul freamăt al transformării universale în fiecare moment al existenţei noastre pînă în cele mai adînci resorturi, motiv pentru care formele naturale stîrnesc în noi complicitatea cu elementele formale cele mai diverse din a căror specializare s-a născut forma noastră”[2].

Concepînd natura nu ca privelişte dinamică polimorfă, ci ca sumă de fapte subiacente, structurale, lecţia sa este valabilă şi în domeniul alcătuirilor formale ale artei care operează cu modele ce par extrase în exclusivitate din raţiune.

O operă cu aspect de configuraţie foarte precisă, geometrică poate fi o construcţie pur mentală sau în orice caz avînd ca punct de plecare un mimesis al tehnicii – şi, cînd afirmăm acest lucru, ne gîndim la realitatea civilizaţiei noastre, care este constituită din obiecte configurate mecanic, din semnale şi aparate proiectate cu economie formală ce în totalitatea lor au un aspect geometric. Dar opera geometrică poate fi la fel de bine un mimesis al naturii, dacă avem în vedere precizia uimitoare pe care o relevă în intimitatea lor diferite structuri naturale. Iată ceea ce îl determină pe artist să caute în spatele aparenţelor naturii legile care guvernează din umbră, să le integreze logic sau intuitiv în substanţa operei sale. Aceste cercetări ale interiorului naturii îl conduc uneori la dorinţa ambiţioasă de a găsi o expresie imagistică în stare să depăşească fragmentarul şi înfăţişările lui pasagere, pentru a exprima comportamentul mai general al întregului. Căci oare ceea ce vrem să desprindem ca să înţelegem mai adînc – stări şi faţete ale lumii – nu sînt de fapt componente de nedesprins din marele tot? Un temperament dinamic se va apropia probabil de manifestările sale trecătoare, unul filosofic de conţinutul său de infinitate neschimbătoare. Această confruntare a elanului psihofiziologic şi aspiraţiilor mentale cu fluxul energiilor naturale formează o linie de tensiune ideală în cîmpul cercetării artistice.

Vom face în capitolul de faţă o încercare de a construi cîteva ipostaze mai generale ale acestei confruntări dintre artist şi universul natural care îl înconjoară. Propunem, cu alte cuvinte, o metodă proprie artistului de a medita asupra lumii formelor naturale, un voiaj conceptual ce se organizează pe mai multe cercuri concentrice de viziune, de la exteriorul Pămîntului, privit în plan cosmic, spre cercuri de viziune tot mai interioare, în care ochiul pierde viziunea panoramică, dar cîştigă apropiere de detalii. Se descoperă astfel, într-o succesiune ierarhică, o întreagă problematică a formei explorate necontenit de fiinţa sensibilă şi transferată în spaţiul artei. Este o meditaţie asupra tainelor naturii, asupra sensului a tot ceea ce ne înconjoară, a universului, a locului rezervat omului în el. Această lume, care stîrnește în artist emoții, amintiri și secrete neexplorate, coliziuni de imagini după reguli mai mult sau mai puțin arbitrare, oferă mereu concluzii care circumscriu pentru fiecare dintre noi o noțiune sau un sentiment special al spațiului și timpului. O lume a cărei explorare nu este pe deplin logică, de la care artistul așteaptă, caută și primește sugestii creative ce se dezvăluie uneori doar în contact direct cu forma sau în împrejurări aparent neconcludente pentru o experiență vizuală. Ele însă conduc la raporturi intimiste cu natura, din care el va extrage un adevăr ce nu a fost încă accesibil nimănui. Noi vom deveni părtași la acest adevăr abia atunci cînd el a fost încrustat în substanța operei sale.

Formele cosmice

„Lumea există numai pentru că ici și colo, în imensul vid al universului, materia a ajuns să se concentreze, determinînd apariția cîtorva repere risipite ale astrelor. Multe dintre ele nu sînt decît o grămadă de gaze inflamabile fără consistență, iradiind pierderea energiilor lor, altele decurg din cucerirea unei forme sferice care marchează constituția unui glob solid. Forma lor ocultă care urmărește o traiectorie continuă este determinată de căderea lor infinită în mișcare.”[3] Cum a generat universul aceste relații organizate, instalate în spațiu ca forme fundamentale, și prin ce mecanism „o stare inițială a dat naștere la diferite tipuri de *asociații*”?

A răspunde la aceste întrebări presupune înainte de toate a admite o evoluție, pornind de la o epocă (stare de echilibru) considerată începutul unui grandios proces de structurare a universului[4]. Știința a descoperit secretul configurațiilor cosmice în acțiunea particulelor fundamentale ale substanței inițiale antrenate într-un proces de formare și transformare, datorită forței de atracție universală denumită *gravitație*[5]. Această forță va asigura coeziunea unor cantități de materie concentrată extrase din întinderea omogenă, pe care astronomii le vor clasa ierarhic, după importanță, în roiuri galactice, galaxii, stele, planete, sateliți etc.

„Începutul” unei astfel de evoluții este materie gazoasă informă, în care gravitația generează contracții locale creatoare de tensiuni, acestea dînd la fondul lor naștere la rupturi ce se generalizează progresiv. În urma unei astfel de fragmentări a „norului”, pe toată întinderea sa apar *aglomerări gigantice*, a căror coeziune este asigurată de gravitație. Aceste formațiuni sînt primele „obiecte” în care substanța a căpătat o *oarecare autonomie ca urmare a unei legături exclusive între părțile sale* (Albert Ducrocq, vezi *infra*). Este un prim sens pe care l-am putea reține ca definiție a formei într-o accepțiune foarte generală.

Contracţia progresivă a obiectelor gigantice va duce la o amplificare a volumului masei gazoase datorită densităţii tot mai sporite şi creşterii vitezei de atracţie a particulelor. Cu cît volumul creşte, cu atît el exercită o atracţie tot mai puternică asupra materiei din jur, efectul stimulînd cauza acestui proces evolutiv a cărui dezvoltare ascultă de o lege exponenţială, caracteristică evoluţiei naturale[6]. Modelul fundamental al acestui proces este o *spirală*, pe care matematicienii au denumit-o spirală logaritmică. Există milioane de astfel de universuri care se prezintă sub numeroase forme, considerabil diferite, dar care adoptă o dispoziţie geometrică generală. Alături de sisteme-spirale există sisteme mai mult sau mai puţin sferice sau eliptice care se desfăşoară în sensul aplatizării[7].

Înăuntrul acestor formaţiuni, condensarea gravifică duce la autonomia unor cantităţi de substanţă (bule de H), în interiorul cărora apar procese generatoare de diferenţieri structurale, energia gravitaţională convertindu-se în energie calorică, iar aceasta la rîndul ei va genera energie nucleară. Aştrii se aprind şi energia lor va fi capabilă să radieze miliarde de ani. Echilibrul dintre forţele de atracţie şi cele de expansiune (centrifugă), care ţind să disloce masa stelară, se realizează treptat datorită unui regim stabilizat de forţe (vezi nota 6) ce face ca densitatea să fie aceeaşi în toate direcţiile faţă de centru, consecinţa fiind o simetrie sferică. Astfel, conturul aparent al stelelor - la fel ca al tuturor formelor trecute printr-o stare fluidă - se dovedeşte a fi o figură de origine geometrică - *cercul*.

În prezent este unanim recunoscut faptul că faza de echilibru despre care am pomenit doar un moment din viaţa stelei. Îi urmează nişte transformări chimice şi calorice însoţite de creşteri şi descreşteri succesive de masă şi luminozitate. Astfel „cercul exterior" al stelei, învelişul, se dilată la un moment dat, iar nucleul se contractă, crescînd şi luminozitatea stelei. Este stadiul stelei gigante. Urmează apoi o etapă cînd steaua începe să piardă masă, îşi leapădă învelişul exterior, ce se destramă în spaţiu, şi rămîne cu un nucleu dens în care energia luminoasă este pe cale de dispariţie. Acestea sînt piticele albe, care se răcesc treptat şi devin pitice negre.

Această pulsaţie delirantă de mulţimi stelare în care simultan unele se contractă, iar altele se dilată, mai luminoase sau mai obscure, dispersîndu-şi maiestuos substanţa învelişurilor şi a luminii, ne duce cu gîndul, printr-un echivalent poetic, la o perioadă din creaţia lui Kandinsky (1925-1930) dominată de compoziţii cu cercuri. O aglomerare de cercuri cristaline mai mici sau mai mari, cu nuclee mici în miezuri spaţios circulare sau cu nuclee mari şi dense, cu halouri şi protuberanţe aburinde, ce antrenează privirea în profunzimi infinite, şi o spuză de particule colorate expulzate ici şi colo pe un ecran ale cărui margini devin uneori obscure şi vîscoase. (Vezi *Cîteva cercuri* - 1926, *Cercuri* *grele* – 1927, *Vibraţie aprofundată* – 1928, *Progresia în negru* – 1927, *Accentul roz* etc.)

După cum afirmă Will Grohmann în monografia sa despre Kandinsky, majoritatea spectatorilor au interpretat lucrările pe care le-am enumerat mai sus ca nişte reprezentări ale unui cer înstelat sau în orice caz ca nişte alegorii cosmice.

Dacă vom considera, alături de unii psihologi, calitatea formală a unei imagini ca fiind în general rezultatul observării lumii vizibile, putem asimila toate apariţiile cercului ca element de figuraţie plastică sau model de organizare cu reprezentări cosmice sau matematice (geometrice) elementare. Recurgerea la această formă poate fi motivată pentru că este forma cea mai apropiată de evidenţa percepţiei ori ca o tendinţă instinctivă de apel la cea mai economică formă (Arnheim). Odată produsă această formă, se nasc analogiile posibile, între care relaţia cerc – *corp cosmic* este cea mai tranşantă, primul element fiind schema simplificată a relaţiilor spaţiale inerente celuilalt.

Ar merita să ştim care este poziţia artistului faţă de propria acţiune plastică şi în consecinţă ce dorea să exprime prin aceste organizări de forme circulare. Afirmaţiile sale scrise sînt destul de contradictorii şi ne îndreaptă, cu sau fără voie, pe mai multe piste. Una dintre ele confirmă impulsul identificării operei cu ceea ce aminteşte ea din lumea percepţiei, respectiv relaţia cerc – metaforă cosmică. Această interpretare avea însă, într-o oarecare măsură, rostul de a legitima acţiunea sa pur formală, Kandinsky fiind preocupat mai ales de polivalenţa formei cercului văzut ca „sinteză a celor mai mari contradicţii". Acest lucru apare limpede mărturisit în scrisoarea către G., din octombrie 1930, în care Kandinsky spune : „Pentru ce mă captivează cercul ? El este : 1) forma cea mai modestă, dar care se impune fără scrupule ; 2) este precis, dar inepuizabil de variabil ; 3) stabil şi instabil ; 4) tăcut şi sonor în acelaşi timp ; 5) o tensiune ce poartă în ea nenumărate tensiuni". Ultima definiţie are un conţinut atît geometric, cît şi fizic-cosmic, de care Kandinsky este conştient atunci cînd, în aceeaşi scrisoare, afirmă : „Cercul constituie o legătură cu cosmicul" sau „Raportul cercului cu a patra dimensiune".

În sfîrşit, există un pasaj în scrierile sale în care Kandinsky spune ambiguizant că „exteriorul" artei sale (aspectul formal) n-are nimic cu „realitatea" (forma nededusă, din realitatea văzută), dar „în interior" ea este sub imperiul legilor generale ale lumii cosmice. Ce interpretare putem da acestei afirmaţii ? Este aspectul operei dictat de necesităţi interioare care sînt, în trăirea lor spirituală, pătrunse de legităţi cosmice ? Sau impulsul său interior evită formalizarea unei realităţi imanente, vizînd o realitate de ordin mai înalt, sau, în sfîrşit, produce el, în concordanţă cu legile creaţiei cosmice şi condus de ele, un fapt independent de realitatea naturii, aşa cum îi scria Goethe lui Herder despre planta primordială – un fapt verosimil chiar dacă el nu există, dar ar putea exista ?

Vorbind despre opera lui Kandinsky, Lucian Blaga, în *Impasurile destinului creator* (*Trilogia culturii*, *Geneza metaforei și sensul culturii*) a reliefat la rîndu-i această potențare polivalentă de sensuri : „Uneori el alcătuiește compoziții de culori și forme care amintesc explozii stelare" (identificarea operei cu evidența percepției), „iar formele geometrice elementare [...] par o invitație la o secretă, orfică viziune pitagoreică" (imaginea este o „fereastră" spre o realitate mai subtilă).

După această digresiune ne rămîne să reluăm firul observațiilor noastre succinte asupra formelor cosmice, pentru a desprinde o concluzie. Destinul marilor procese de formare și transformare topologică a universului este tributar unor entități precum spațiul, timpul și atracția maselor, datorită cărora materia antrenată într-un proces fundamental de autorevoluție își concepe formele primordiale în *cercuri* și *spirale*. Aceste forme le vom regăsi în infinite distribuții în fenomenele terestre, de fiecare dată cînd vor subzista condiții energetice asemănătoare (vezi nota 6). Se știe, de exemplu, că mișcarea rigidă cea mai comună în spațiul tridimensional este o mișcare de rotație în jurul axei, combinată cu o translație de-a lungul axei. În condițiile unei mișcări uniforme corespunzătoare, orice punct exterior axei descrie o linie șurub sau elice. Această figură (spirală) rezolvă admirabil o gamă foarte largă de probleme morfologice, puse de creștere, în lumea animală și vegetală.

*

Primele forme ivite din mîna omului au fost forme rotunde - cercul, discul găurit de piatră, sfera și roata, ca simbol al macrocosmosului magic al astrelor îndepărtate care-și trimiteau lumina în colțul său de univers. Cele mai arhaice locuințe omenești (coliba sferică și igluul de pămînt) și construcții sacre (temple, edificii funerare) cu plan circular și acoperiș emisferic par a fi de asemenea rodul unui simbolism cosmologic - dovadă stau sintagmele *ou cosmic* și *cupă cerească* cu care erau botezate aceste forme în vechime. Secretul elaborării acestei morfologii unitare care mimează cosmosul se află în gîndirea simbolică proprie popoarelor arhaice. Aceasta stabilește afectiv legături imperioase între lumea astrelor și evenimentele terestre, degajînd o cauzalitate intuitivă pe care o mistuie magic cu ajutorul unor „modele cosmice" întrupate de mîna omului. Astfel se naște cultul astrelor. *Homo divinans* speră să-și facă propice puterile cerului făurind simboluri a căror viață devine identică aceleia a astrelor. Majoritatea gesturilor sale, de la construcția locuinței la agonisirea hranei și terminînd cu dansul și cîntecele, vădesc această dorință de solidarizare cu ritmul astrelor. Soarele, izvor de căldură și lumină, a întruchipat suportul cultului principal care a dominat vechile civilizații (Osiris, Baal, Mithra, Ammon Ra, Helios, Apollo etc.). Oamenii îi vor construi locuri de adoraţie, la început marcînd doar cu pietre o suprafaţă circulară de pămînt. Apoi, în virtutea aceluiaşi impuls gîndirea lor însăilează între doi stîlpi o grosime de spaţiu şi-l închide cu palma ocrotitoare a unui planşeu – o tensiune între cer şi pămînt care pregăteşte intrarea într-o lume a spiritului. Aşa apare templul, construcţie arhitectonică avînd la hinduşi şi egipteni funcţia sacră (la origini) de a mima simbolic cosmogonia. Despre greci ştim că au emis teorii privind ordinea şi armonia sferelor (Pitagora din Samos), iar arhitectura lor, preocupată de proporţiile perfecte, avea drept scop a-l pune pe om faţă în faţă cu Logosul. Johannes Kepler, în *Mysterium cosmographicum*, preia teoria platonico-pitagoreică potrivit căreia universul este bazat pe legi de armonie cosmică. Această concepţie a obsedat întregul Ev Mediu, fascinat de „rotirile atît de regulate ale corpurilor cereşti", pentru care „viitorul nu se deosebeşte de trecut", şi, „contemplînd această echivalenţă a viitorului cu trecutul, pătrundem prin timp în eternitate".

Odată cu civilizaţia omul va fi tot mai puţin absorbit de lumea cosmică şi de resorturile ei, care-i devin exterioare. Dominat de aspiraţii din ce în ce mai concrete, de spaţiul fizic real în care trăieşte, el va renunţa la contemplaţia formelor primordiale (acest lucru devine preocuparea unor „specialişti"), dar va păstra mereu în interiorul fiinţei sale un sentiment obscur şi o permanentă interogaţie asupra misterului cosmic.

Epoca noastră reia şi resimte, la dimensiunea şi posibilităţile sale de cunoaştere ştiinţifică, aceeaşi superioară fascinaţie pentru cosmos, pe care memoria sensibilă a artei o traduce într-o lume de spaţii plastice pline de insolit.

Uneori aceste spaţii par să ţintească integrarea dimensiunii umane în pluralitatea cuprinzătoare a infinitului mare, a energiilor organizatoare din „cercul cel mai de sus", după cum spunea Paul Klee. Dacă artistul concepe cosmosul ca un ansamblu de activităţi organizate, iar energia sa de o esenţă cu aceea care construieşte înfăţişările terestre, dar în stare pură, neîmbrăcată de polimorfism, nu-i rămîne, spre a o evoca simbolic sau alegoric, decît apelul la geometrie sau cromatică pură. Se cuprinde astfel un maximum energetic absent într-un minimum formulat. Atunci imaginea tabloului apare alcătuită din structuri liniare şi configuraţii complicate sau ţesături irizate de structuri cromatice care copleşesc prin sentimentul distanţelor şi profunzimilor interstelare (Vasarely, Yvaral, Mark Tobey, Mario Nigro, Manzoni, Piero Dorazzio etc.). Alteori, opera plastică pare să sugereze mişcări giratorii planetare folosind imagini de o geometrie pură, pline de un mister adînc, primordial, asemenea acelora pe care le cercetează azi cele mai puternice telescoape (Kandinsky, Klee, Max

Ernst, Turcato, Crippa, Castellani, Fontana). În fine, experienţa cosmică a epocii noastre, care a soluţionat treptat o serie de tehnologii astronautice dirijînd nave în spaţiul cosmic, apare exprimată plastic şi în numeroase viziuni „obiective" ale spaţiului cosmic, frustrat de orice mister şi decăzut la rangul de imagine văzută aievea şi de foarte aproape de locuitorii planetei noastre, aşa cum apare în imaginile fotografice luate de pe Lună (figura 2).

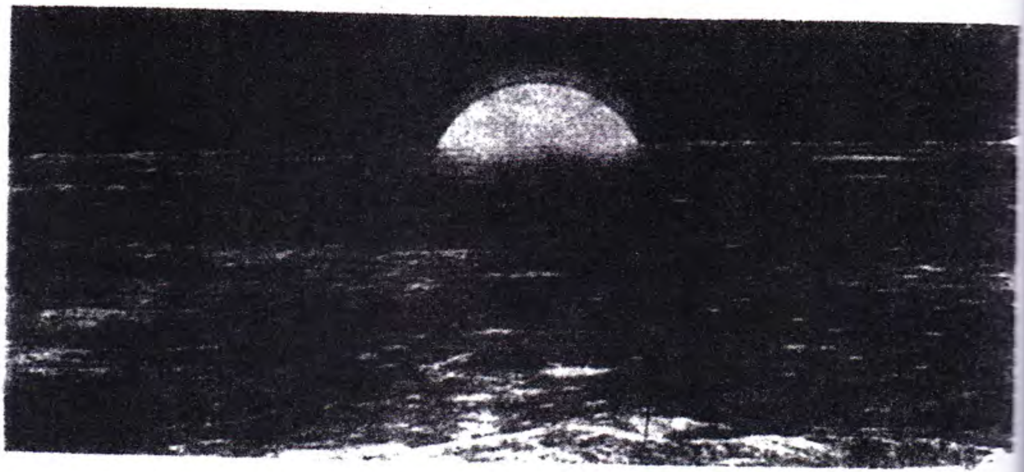


Figura 2. Imaginea Pămîntului văzut de pe Lună

Să trăieşti impresia că te poţi apropia asemenea unui procedeu de *travelling*, atît de „tactil", de un astru văzut cu ochiul liber doar ca un disc luminos şi îndepărtat sau aceea de a vedea lăcaşul tău – Pămîntul – ca pe un astru la distanţă a fost o experienţă cu un impact enorm în conştiinţa oamenilor, impact de care au profitat toate domeniile, inclusiv artistul în planul imaginarului.

O piesă de Arrabal, *Şi au încătuşat florile*, este un exemplu de profit artistic dobîndit prin valorificarea evenimentului aselenizării ca simbol al libertăţii. Unul dintre întemniţaţi se întreabă : „E posibil ca omul să fi debarcat pe Lună şi noi să fim încă aici ? ". Dar ce dimensiune minoră are îndeplinirea unui proiect ştiinţific ca mersul pe Lună în raport cu ceea ce ştim în general azi şi explorăm vizual din imensitatea universului ! Şi este natural să credem că şi ceea ce vedem cu telescoapele cele mai puternice nu este decît o parte infimă din acest univers, dar suficientă pentru a ne îngădui să apreciem proporţia sistemului nostru solar ca un punct pe unul dintre braţele galaxiei şi galaxia la rîndul ei ca un punct infim între miliardele de puncte (galaxii) din univers. Ce este atunci fiinţa umană şi propria locuinţă în spaţiu (planeta) la scara structurilor cosmice ? Pînă unde se întind aceste structuri ? Sînt ele eterne sau finite ? Dacă sînt finite, ce există dincolo de ele ? Aceste întrebări ne modelează gîndirea creîndu-i o disponibilitate față de absolut, atingînd în sufletul nostru o coardă sensibilă a cărei vibrație intensă învie în noi poetul, misticul, filosoful sau artistul.

Iată de ce cosmosul nu va fi niciodată altceva decît un decor fascinant și îndepărtat, atît de îndepărtat, încît imaginile sale au pentru omul de astăzi, cu întreaga sa știință și tehnică, aceeași cantitate de mister originară și aceeași putere de influențare a imaginației. În mod paradoxal, pe măsură ce avansăm în era tehnologică, artistul simte nevoia de a reintra în posesia acelor sentimente cosmice îndepărtate și imediate în același timp, care există în el fără să li se poată sustrage și care îl îndeamnă să rîvnească spre noi zone de lumină și desfătare, dincolo de hotarele acestei lumi. „Astăzi spiritul uman" - scrie Fontana în manifestul grupului Spazialismo lansat în 1947 - „tinde, într-o realitate transcendentă, să depășească particularul pentru a ajunge, printr-un act spiritual, la unitar, la universal. Refuzăm să credem că știința și arta sînt două lucruri deosebite - cu alte cuvinte, că gesturile uneia nu aparțin și celeilalte". Într-adevăr, multe gesturi ale artei zilelor noastre au fost marcate de informațiile științifice nou-instalate în conștiința noastră.

Și este greșit să credem că artistul, chiar dacă lucrează sau asimilează intuitiv realitatea, nu ar fi receptiv la explicații cauzale din unghiul de vedere al științei, care îi pot deschide terenuri de gîndire noi, nedeformate de prisma sa specifică formată la școala istoriei artelor.

Este neîndoielnic că astăzi artistul își îmbogățește sfera imaginativă cu mesaje din alte sfere ale realității și că datele științifice asimilate sensibil se transferă în fapte culturale care pregătesc receptivitatea noastră sporită la noile „surprize" ale viitorului.

Formele reliefului terestru

> „Pămîntul cade visînd din stele, dar se trezește în cei care au fost munții..."
>
> Miguel Angel Asturias, *Oameni de porumb*

Lumea cunoștințelor noastre despre formă este alcătuită deocamdată din geometria cercului și a spiralei, formele primordiale zămislite de legile mișcării cosmosului. Aceste legi sînt însă răspunzătoare și de forma planetelor, iar efectele lor transmise în limbajul fenomenelor terestre vor da naștere pe Pămînt la o nouă aventură a formei.

Procesul de prelucrare a materiei cosmice care generează forma terestră este prezentat de Albert Ducroq într-o admirabilă relatare științifică și în acelaşi timp poetică, în cartea sa *Romanul materiei*, în felul următor : „Fiecar stea este centrul unui domeniu în care gravitaţia proprie reţine o anumi cantitate de materie care se va angaja într-un proces de natură nouă, adunîndu-s în «obiecte secundare», lipsite de activitatea termonucleară, care vor deven paradisul atomilor – planetele. Această etapă interesează direct omul – în juru stelei soare, planeta numărul 3 va fi Pămîntul..."[8].

Consolidarea formei pămînteşti începe odată cu răcirea treptată a scoarţei acompaniată în profunzime de ordonarea esenţelor telurice. Acest efort grandio împrumută formei planetare convulsia unor mişcări ondulatorii între abisur deschise vertiginos şi propulsii pe verticală, realizînd principala denivelare formei terestre.

Apoi epiderma terestră se va încreţi, despicîndu-se în crevase uriaş prin care ţîşneşte, din adîncurile planetei, apa, astupînd zonele depresionare Uriaşe pînze de vibraţie lichidă leagă între ele pămînturile înălţate. În aceast rumoare a apelor iniţiale, talazurile asaltează ţărmurile, iar respiraţia lo execută milioane de desene graţioase care păstrează efemer urma zvîcniri înspumate.

În acest joc complicat al esteticii hazardului, vîntul devine complicel mării, iar sub mîngîierea razelor solare apa din oceane se evaporă, generînd nouă lume de forme, de data aceasta aeriene (norii) – care se vor dispersa î căderi de precipitaţii. O nouă familie de întruchipări formale ale apei se iveşt astfel, în trasee ramificate liniar, săpate în cămaşa terestră, care alunecă sub puterea gravitaţiei înapoi spre matca-mamă, marea. Se realizează astfel marel circuit complice al tuturor îndeplinirilor de forme ale cadrului terestru. Apa va pregăti pionieratul formelor vegetale, în umbra cărora milioane de fiinţ microscopice îşi pregătesc evoluţia spre formele superioare ale vieţii.

Să încercăm acum să vedem cum se reflectă în conştiinţa noastră actual apariţia şi diversificarea acestor forme, începînd cu formele reliefului terestru

Mentalitatea omului cu un nivel mediu de educaţie din zilele noastre est familiarizată cu o serie de noţiuni generale care alcătuiesc o concepţie global despre Pămînt : o planetă căptuşită de un strat atmosferic care prezintă un miez incandescent de rocă topită[9], ale cărei convulsii încreţesc scoarţa, formînd reliefuri muntoase. Acolo unde crusta este mai subţire, lava erupe la suprafaţ violent, dînd naştere la întinderi vulcanice dominate de conuri şi cratere. În fine, două treimi din acest Pămînt este acoperit de apă, care, sub influenţa radiaţiei solare, alimentează dinamica atmosferică, modelînd solul şi vegetaţia

Această descriere, ca să ne referim strict la forme de relief, cuprinde aspecte care, în viziunea unui geomorfolog, au o semnificaţie foarte precisă adică pun în evidenţă cauzele unor configuraţii distincte ale suprafeţei terestre şi anume : a) *forţele interne ale Pămîntului* ; b) *agenţii externi de eroziune.* Ca

Să recurgem la o formulare mai precisă, ne putem însuşi ideea că la scară mare există două categorii fundamentale de relief: 1) *forme de relief primar*, apărut din acţiunea forţelor interne ale Pămîntului şi erupţiile vulcanice asupra maselor scoarţei originare; încreţirile – ondulările scoarţei observate atît de frecvent în natură – au un aspect foarte asemănător cu încreţirile produse în laborator de James Hall[10], supunînd la presiune straturi de argilă, confirmînd astfel ideea că aceste forme provin din puternice comprimări şi călduri terestre (figura 3); 2) *forme de relief derivat*, care apar prin acţiunea agenţilor externi pe fondul reliefului primar.

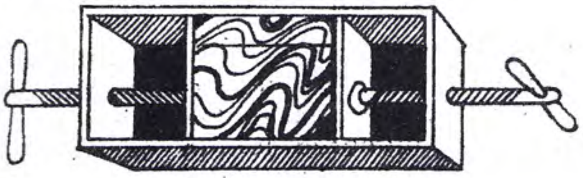


Figura 3. Metodă de compresie a straturilor de argilă folosită de James Hall

Orice peisaj ilustrează un stadiu anumit dintr-o luptă de înfruntare a acestor două regimuri de forţe. Forţele interne ridică din cînd în cînd porţiuni de scoarţă, contribuind la naşterea formei primare, iar agenţii externi tocesc lent aceste mase, dînd naştere la un număr infinit de forme secvenţiale (figurile 4 şi 5). Acolo unde se conturează forma masivă a unui munte, domină activitatea „recentă" a forţelor interne, iar zonele de cîmpie, plate, trădează victoria forţelor externe de eroziune.

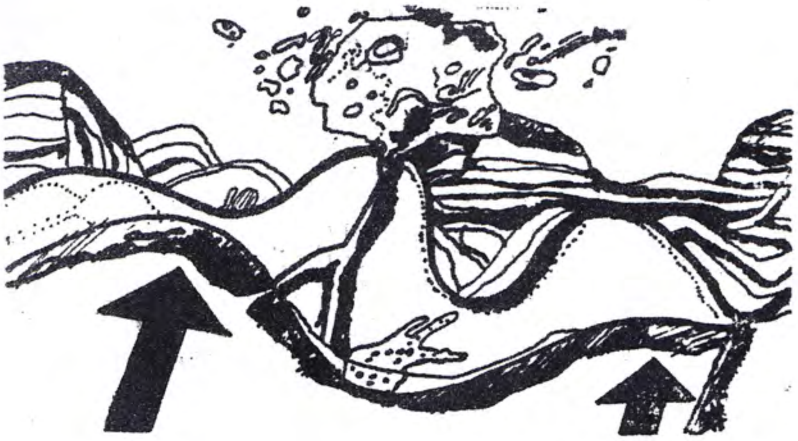


Figura 4. Naşterea formelor primare

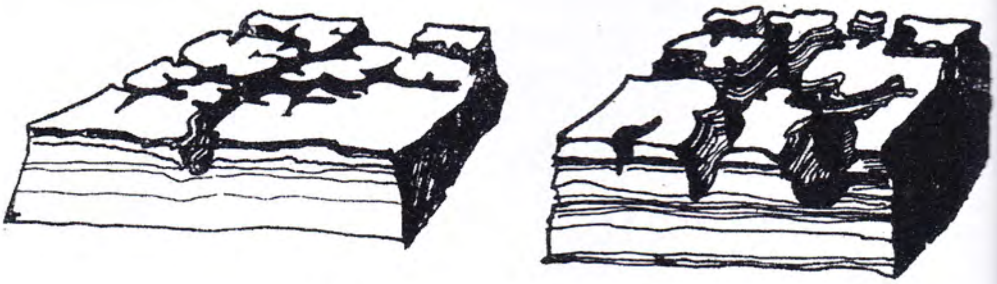


Figura 5. Procesele de eroziune ce dau naştere la forme secvenţiale

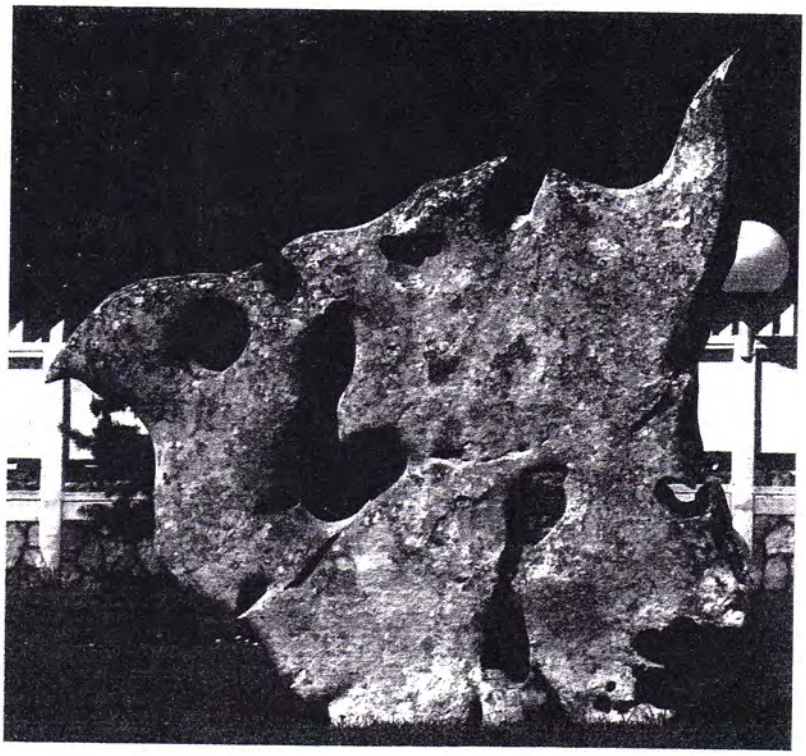


Figura 6. Formaţiune sculpturală din travertin (foto Adina Toader)

Între aceste două tipuri există o gamă infinită de stadii care sînt în principiu cele mai accesibile observaţiei curente, întrucît masele primare sînt supuse eroziunii imediat după formarea lor. În general, se apreciază că modelajul formelor de relief depinde şi de caracterul şi compoziţia minerală ale rocii de substrat. Dacă presupunem că aceasta ar avea o dezvoltare uniformă, s-ar putea descrie forme de relief de eroziune constituind configuraţii geometrice ideale, generate de fiecare agent în parte. S-ar putea vorbi astfel de forme produse de eroziunea marină, fluviatilă sau eoliană, configuraţiile lor ideale fiind la îndemîna privirii noastre în dantelăria desenelor de pe o faleză, în meandrele sinusoide ale cursului unui rîu sau în conturul elegant al dunelor de nisip.

Trăsăturile reliefului sînt însă, aşa cum am precizat, rezultatul unei eroziuni diferenţiate, adică agenţii externi acţionează selectiv în modelarea formei în funcţie de rezistenţa rocilor din adîncuri. O secţiune imaginară într-o regiune de relief erodată se prezintă cu un profil al cărui contur ilustrează însuşi profilul structural al rezistenţei rocilor componente. Rocile slabe, friabile formează văi, iar cele mai tari se consolidează în forme de altitudine, rezistînd tendinţelor de nivelare. Multe configuraţii terestre, privite dintr-un unghi de vedere favorabil pentru o imagine panoramică, prezintă ochiului o astfel de relaţie compensatorie între volume care se completează ritmic, într-un raport de goluri şi plinuri potrivit tăriei sau slăbiciunii materiei interne. Omul a adoptat o dialectică asemănătoare, cu ajutorul căreia controlează echilibrul ritmic al construcţiilor sale, evidentă mai ales în arhitectură şi în sculptură. În modul lor de a judeca ritmul, aceste arte ale volumului asimilează plinurile cu timpii tari şi golurile cu timpii slabi. Sub autoritatea acestei dialectici se întîlnesc şi se condiţionează reciproc logica tectonică, logica funcţiei şi logica estetică.

Un exemplu natural, impunător pe scara formelor mari de relief îl prezintă aşa-numitele structuri dislocate care dau naştere la forme cu profil circular, oval sau vălurit, rezultate dintr-o boltire sau lăsare a sedimentelor, de unde şi denumirea de domuri sau bazine (figura 7). Exemplele din lumea naturală pot fi infinit de numeroase, întrucît variaţiile ritmului de gol şi plin, fiind un rezultat al luptei permanente dintre agentul modelator şi materie, se propagă sub o formă sau alta în toate configuraţiile terestre, determinînd însăşi dialectica lor vizuală. Adică n-am putea desprinde arcul robust al conturului unui deal profilat pe cer, nici felul în care forma sa măsoară şi califică spaţiul, fără depresiunea de la poalele lui – nici amprentele liniare sau ondulaţiile discrete de pe corpul formei mari, dacă lumina şi umbra n-ar face distincţie între cavităţile şi umflăturile masei.

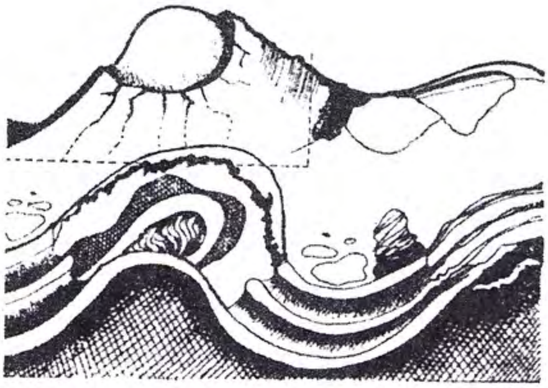


Figura 7. Domuri

Toate aceste consideraţii se referă mai degrabă la topologia epiderm terestre, ale cărei forme primare se înalţă sau se resorb una în favoar împlinirii celeilalte, legate parcă între ele cu o membrană continuă, şi ades una pare replica deformată, negativă sau pozitivă, a celeilalte. Aceste forme stare brută, asupra cărora se năpustesc agenţii de eroziune, secretă alte for mici care se rup din corpul lor prin dezagregare şi trăiesc independent într- nouă relaţie cu spaţiul. Urma desprinderii lor se păstrează un timp pe corp formei mari asemenea unei răni deschise în care pătrunde spaţiul, pe ca vîntul şi ploaia o cicatrizează treptat, şlefuindu-i contururile. La prima vede morfologia produsă prin dezagregare este destul de arbitrară, aspectul exteri al fragmentelor de rocă fiind de configuraţie geometrică foarte variată. La examinare mai atentă vom observa însă că se repetă în timp, cu o similarit remarcabilă, o tipologie anume de forme : granulare, paralelipipedice, sferoid sau de o geometrie neformulată clar, în funcţie de tipul de dezagregare acţionează asupra rocii (figura 8). Sînt întîlnite însă frecvent mai multe tip de dezagregare combinate. Hidroliza granitului[11] , de exemplu, însoţită de dezagregare granulară, precum şi de o anumită proporţie de desfacere în solz produce multe forme interesante al căror aspect rotunjit pare mai degra opera unei activităţi umane, voluntare, de cizelare a formei (figura 9 şi planşa 5

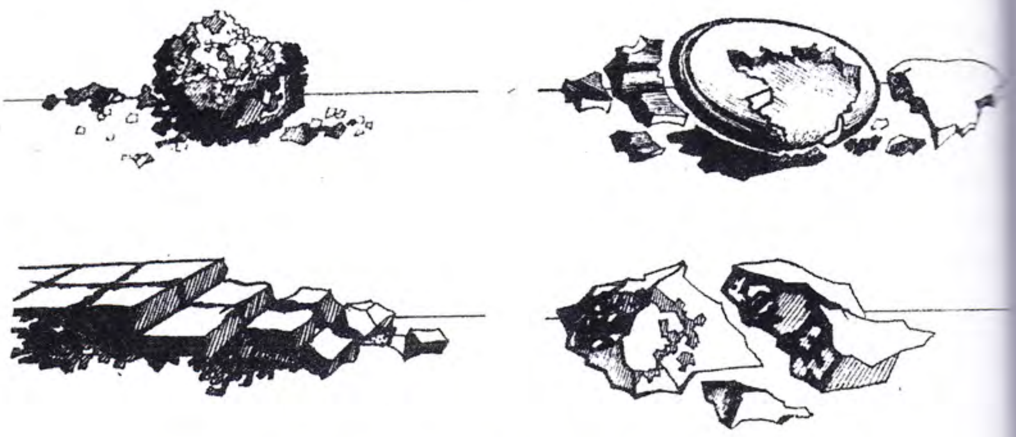


Figura 8. Morfologie produsă de dezagregarea fizico-chimică

a epiderm
în favoare
ıă, şi adese
este forme î
ă alte form
ndent într-
ıp pe corpu
iul, pe car
rima vedere
ctul exterio
riată. La
similaritat
e, sferoidal
agregare c
multe tipur
ısoţită de
ere în solzi
ai degrab
plansa 5)

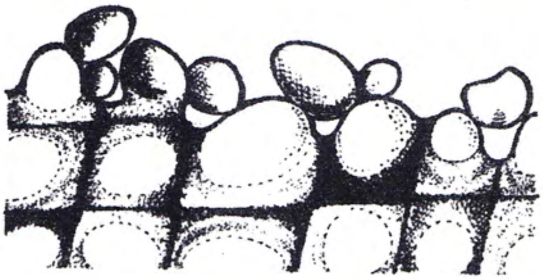


Figura 9. Hidroliza granitului

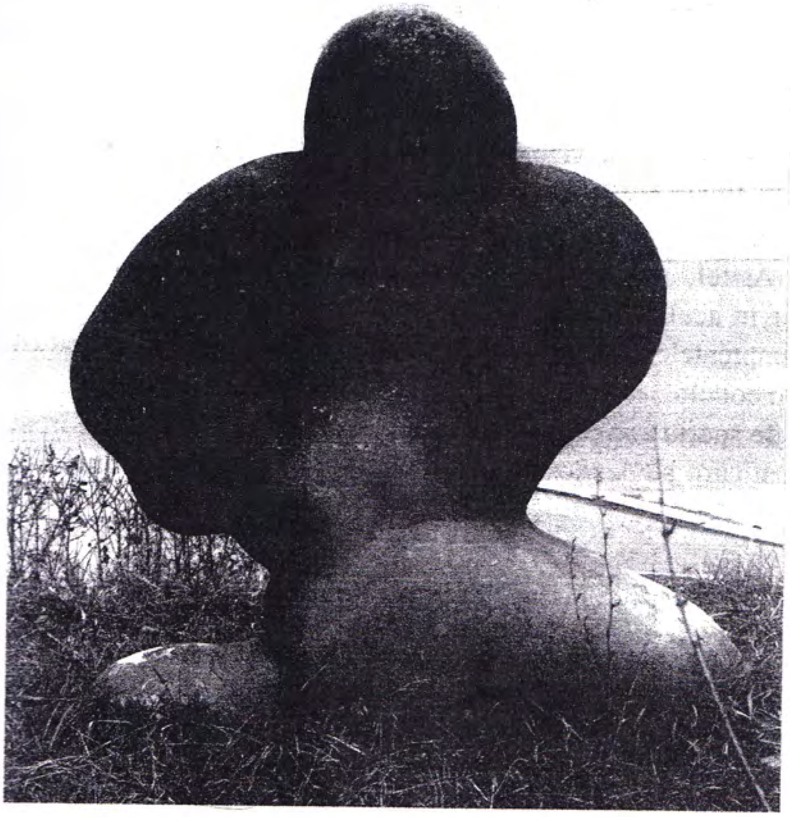


Figura 10. Concreţiune calcaroasă de Feleac, cu expresie antropomorfă (Cluj) (foto autor)

Calităţile dinamice ale formelor terestre

Am precizat deja că trăsăturile unei forme de relief sînt determinate structura rocii din substrat, precum şi de cuplul forţelor interne şi externe ca se confruntă în modelarea ei. Datorită acestui fapt, toate formele de reli instalate în spaţiul terestru, deşi au un aspect static, sînt forme determinate mişcare, întrucît configuraţia lor ilustrează impulsul unei energii libere modelare. Această observaţie este valabilă fie că e vorba despre deformări straturi, deplasări şi acumulări de sedimente, fie despre forme care izvorăsc suprafeţele nivelate ale unui teren plat sub înfăţişări lipsite de arogan volumului, cum ar fi diferite amprente, fisuri sau rupturi. Toate exemple ilustrate de noi pînă în prezent nu sînt altceva decît episoade cinematice ca au imprimate în ele derularea în timp a unei mişcări.

Ne este cunoscută metoda proiecţiei în plan cu ajutorul curbelor de nive care, din punct de vedere vizual, explică de fapt forţele de eroziune şi deplasare lor pe trasee lăsate în spaţiu de mişcare. Aceste forţe sînt traduse într-un regi particular de forme care leagă episoade de eroziune într-o suită de modula continue. Astfel, ochiul percepe masa statică a formelor mari instalate spaţiu, dar în acelaşi timp observă şi o serie de desene de pe corpul forme care sînt amprentele mişcării forţelor de eroziune pe corpul mineral (figurile 11. şi 11.b). În concluzie, am putea spune că forma solidă terestră, deşi decupea un sector de spaţiu concret şi are o fizionomie statică, exprimă în acelaşi tim un fenomen care se desfăşoară în timp şi se modifică fără încetare.

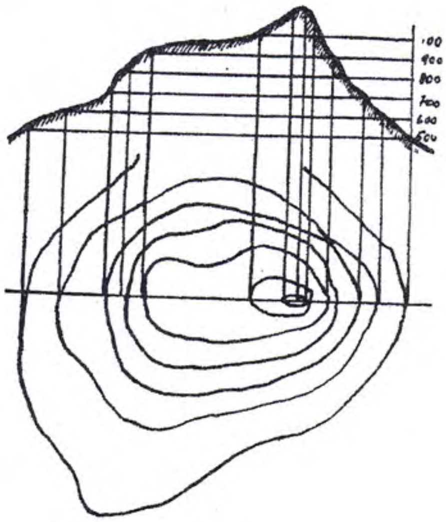


Figura 11.a. Reprezentarea unui teren prin curbe de nivel

rminate d
xterne car
le de relie
erminate d
ii libere d
eformări d
izvorăsc i
e arogan
exemple
matice car

or de nive
deplasare
tr-un regi
modula
nstalate i
oul forme
igurile 11.a
decupeaz
celaşi tim
e.

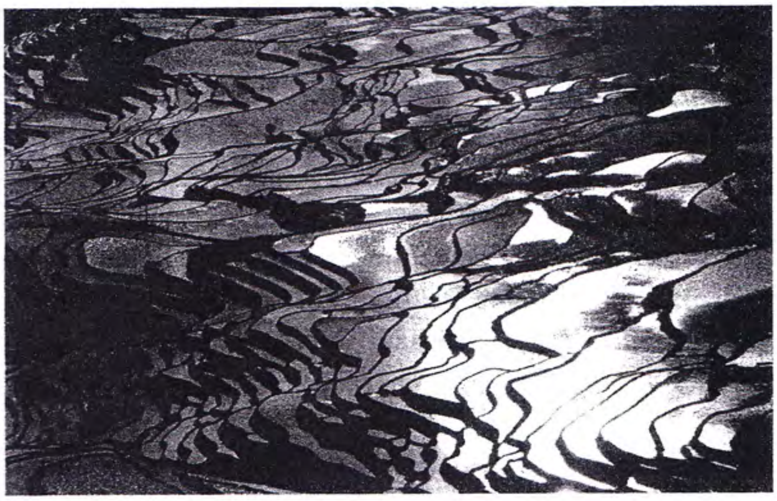


Figura 11.b. Structură geotectonică de expresivitate grafică a culturilor în terase pe curbe de nivel (China)

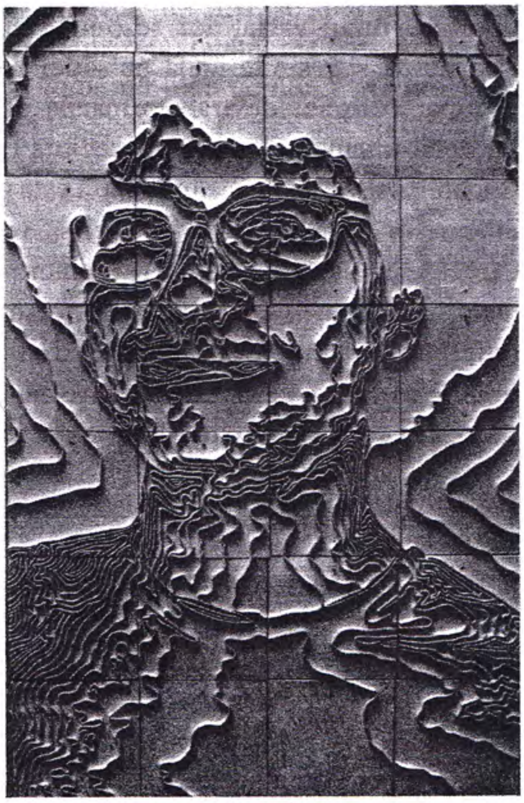


Figura 12. Compoziţie figurativă, realizată prin metoda de reprezentare a reliefului, în curbe de nivel (lucrare de licenţă în ceramică, studentă Raluca Buzura, coordonator prof.univ.dr. Titu Toncian)

În mod obişnuit, cînd se are în vedere aspectul dinamic al unei forme spaţiul natural, se ignoră aspectele dinamice la care ne-am referit, mişcăril geologice şi eroziunea fiind extrem de lente, pe care le descoperim doar ca consecinţă a efectelor lor cumulate în timp. La fel de lente sînt şi efecte dinamicii spaţiale care determină eroziunea, anotimpurile sau creşterea vegetaţie doar că resimţim rezultatele lor într-un timp mai accesibil uman. Astfel atributele de formă dinamică le îndeplinesc în mod real pentru noi doar ace forme care depind cu evidenţă de timp, în sensul că execută o deplasa mecanică perceptibilă, cum este cazul formelor fluide sau al altor form terestre antrenate de diferiţi factori energetici într-o mişcare fizică reală.

Aspectele evident dinamice sînt însă nesemnificative pentru conţinut dinamic fundamental care construieşte înfăţişările pasagere ale tuturor formel terestre. Căci pe Pămînt şi în univers totul se transformă necontenit, într-u ritm continuu „concav-convex" în care unele elemente se nasc şi se dezvolt iar altele pier, resorbite în nefiinţă. Se nasc şi dispar permanent corpu cosmice şi configurări de constelaţii, pămînturi se ivesc şi dispar sub ap plantele se nasc şi mor în ritmul variaţiilor sezoniere etc. Omul, ca natu fizică şi gînditoare, participă şi resimte unda pulsaţiei permanente a acest ritmuri. El este preocupat constant de transformările dinamice care au l într-un timp mai mult decît uman, la a căror consecinţă este permeabil pe t parcursul vieţii sale. La unii artişti, memoria interioară este puternic sensibiliza de grandoarea evenimentelor cosmice, telurice; ei se vor strădui să reînv imaginativ mărturia trecerii şi pulsaţiei lor în firea lucrurilor prezente.

Acest efort traduce o mentalitate pentru care problematica naturii şi a ar în general nu se epuizează în limitele aspectului strict vizibil al formel Forma particulară, episodică nu vorbeşte doar despre ea însăşi - despre tîlc ei schimbător -, ci la fel de expresiv despre istoria ansamblului.

Aspectele structurale ale formelor terestre

Aspectul exterior perceptibil al unei forme de relief este determinat, după cu am văzut, de organizarea intimă de structură a rocilor din interior. Pute distinge prin urmare, în cadrul formelor terestre, două moduri mai generale exprimare a formei. Într-un caz forma poate exprima, aşa cum am precizat, fenomen care se desfăşoară în timp şi se modifică permanent, dar în aceea măsură aspectul său exterior mai brut sau mai şlefuit este determinat elementele intime de structură ale regnului mineral. În primul caz vom ses continuitatea topologică a suprafeţelor şi adaptarea continuă a formei la schimbările impuse de forţe în timp, iar în al doilea caz vom descoperi caracterul static şi discontinuu, potrivit căruia forma minerală se exprimă cu mijloace de rigoare geometrică, unde triumfă dreapta şi planul arhitecturii cristalelor.

Forma caracteristică a unui cristal este regulat simetrică, tăiată în plane, ca o consecinţă a dispunerii riguroase, în reţele tridimensionale, a particulelor elementare. Această structură internă, în care fiecare particulă reclamă un minimum de energie potenţială, face ca materia cristalină să dobîndească o formă poliedrică, asigurîndu-şi astfel rezistenţa în timp şi fidelitatea faţă de funcţia sa spaţială. Dacă un cristal creşte nestînjenit, forma sa devine un poliedru regulat ideal ; dar, în procesul de creştere prin adăugare de substanţă, el se depărtează de această formă ideală, luînd aspecte dintre cele mai variate : lamelare, tabulare, arborescente etc. Există de asemenea configuraţii formale complexe care, datorită asocierii de diferiţi indivizi ai unuia şi aceluiaşi mineral, realizează o arhitectură de o bizară frumuseţe sub forma unor concreşteri paralele de indivizi simetrici, de diverse mărimi (figura 13.a). Alte forme spectaculoase iau naştere prin juxtapunerea (penetraţie sau întrepătrundere) a doi indivizi simetrici, după un plan comun[12] (figura 13.b).

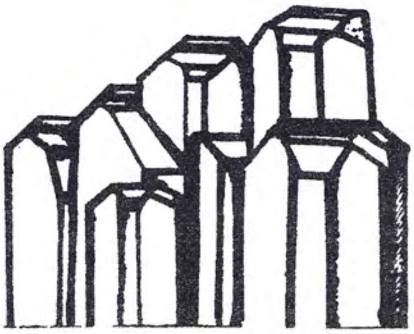


Figura 13.a. Concreşteri paralele de indivizi ai unui mineral

Multe dintre aceste forme sînt deosebit de expresive şi captivează irezistibil simţul nostru estetic prin precizia şi forţa de sugestie ale îmbinării volumelor pure, motiv ce explică fascinaţia pe care le-o provoacă artiştilor pătrunşi de necesitatea de a-şi exprima ideile în forme reduse la inteligibilitatea geometrică. Artistul se ataşează în mod firesc de această materie care propagă formele cele mai apropiate de propria vocaţie şi care au darul să-i favorizeze în acelaşi timp o emulaţie permanentă, cu atît mai captivantă cu cît e în spiritul necesităţii sale. Sînt numeroase exemplele de opere în care artiştii ne oferă spre contemplare o lume geometrică asemănătoare cu aceea a inertelor utilizînd fie o morfologie

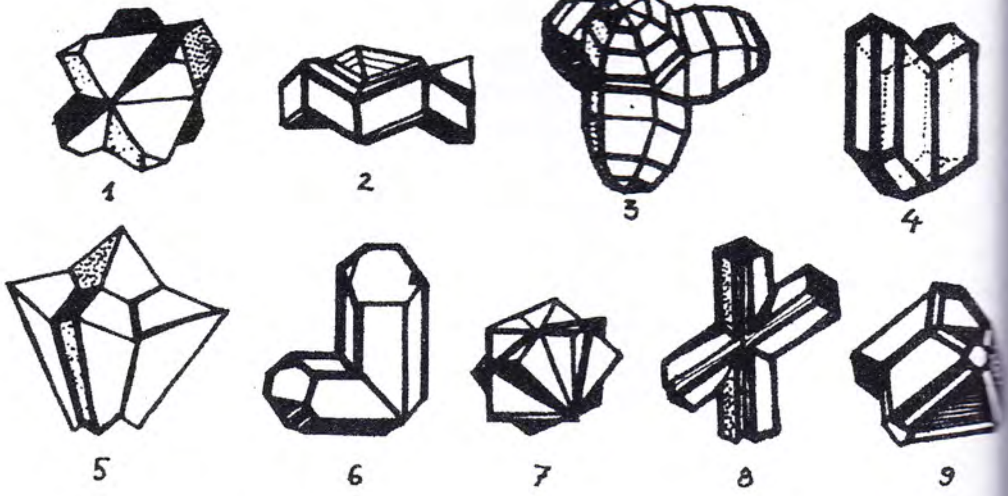


Figura 13.b. Macle
1. Diamant. 2. Maclă în inel de opt indivizi a rutilului. 3. Wurtzit. 4. Gips.
5. Hausmanit. 6. Cuarţ (maclă tip japonez). 7. Fluorină. 8. Magnanit. 9. Galen

riguroasă (Mondrian, Herbin, Nicholson, Gilioli), fie doar prin crearea u
atmosfere sau a unui spaţiu pietrificat, metafizic sau suprareal, aşa cum ap
la Max Ernst, Magritte, Chirico, Delvaux etc.

Ca orice formă naturală, cristalul este supus inevitabil unor energii c
tind să tulbure permanent echilibrul arhitecturii sale, distrugîndu-i simetr
Acest fenomen poate avea loc printr-o deformare. După caracterul forţei
acţionează asupra corpului său, deformările sînt reversibile (în sensul că
revine la forma iniţială odată cu încetarea cauzei) sau ireversibile (plastic
cum este cazul deformărilor naturale ale rocilor, provocate de fenome
geologice de cutare sau alunecare (figura 14). Există de asemenea solicit
care depăşesc limita plasticităţii, învingînd forţa de coeziune a particulelor
distrugînd reţeaua cristalină. Formele cele mai cunoscute ale acestei deform
sînt ilustrate de desfacerea în lame paralele a cristalelor, care la fiecare spe
minerală are loc în mod diferit, respectiv după poziţii specifice[13]. Ace
abateri de la regula simetriei pure, într-un univers a cărui arhitectură e
concepută atît de riguros, apar atît de insolite şi în acelaşi timp atît de spon
şi armonios articulate, încît au suscitat permanent interesul acelor artişti
căror înclinaţie şi tehnică de organizare a formei se desfăşoară în sfera un
geometrii „nesimetrice”.

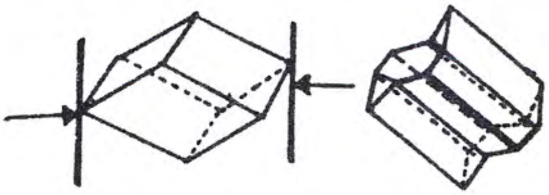


Figura 14. Maclă de calcit formată prin presarea unui romboedru

Ceea ce rămîne semnificativ pentru noi, în urma acestei succinte analize morfologice, este faptul că aspectul exterior perceptibil al formelor de relief prezintă o caracteristică generală cu atît mai distinctă cu cît selecţia noastră vizuală are la îndemînă, sub raport comparativ, categorii de forme diferite structural şi morfologic. Această caracteristică se rezumă la faptul că toate categoriile de relief, privite din exterior, au în comun aspectul de masă compactă, de formă cu linie de contur sau suprafaţă continuă, de aceea, s-ar putea generaliza ca denumire a lor termenul *formă-masă*. Atît formele mari de relief, cît şi cele provenite din dislocarea sau fragmentarea acestora îşi pierd cu timpul aspectul geometric originar, evoluînd odată cu uzura spre forme mereu mai şlefuite, de contur continuu. Nici o porţiune de uscat nu este imună la această modelare şi chiar rocile cele mai dure (granitul) ajung cu timpul să capete un contur rotunjit (figura 9). Acelaşi aspect de *formă-masă* este realizat atît prin efectele eroziunii asupra volumelor mari, cît şi prin depunerile unor mulţimi de forme asociate în maniera unor acumulări de materiale, cum sînt conurile de grohotiş sau depunerile de praf fin ori nisip sub formă de dune. Ţinînd cont de aspectul exterior al formelor, *forma-masă*, fără să fie tipică, se descoperă frecvent şi în regnul vegetal. Termenul este folosit de Graham Collier pentru forme de provenienţă foarte diferită, ca, de exemplu : forma de deal, dunele, bolovanii şlefuiţi de apă, norii cumulus, cucurbitaceele, bacele (mărul) sau drupele (piersica).

Chiar dacă sub tipologia *formei-masă* reunim forme cu vizibile deosebiri de structură, configuraţiile lor posibile evocă expresiv şi fără echivoc „personalitatea” agentului modelator. O *formă-masă* lustruită de rîu, un granit rotunjit prin hidroliză, un calcar oolitic format prin depuneri (planşele 6, 7 şi 8) şi un sferoid şlefuit de vînt nu se pot confunda ca textură, expresivitate şi fel în care absorb şi resping lumina, chiar dacă au un aspect foarte asemănător. Vîntul, de pildă, nu „desenează” şi nu lustruieşte formele ca apa, ci acţionează ca un „agregat de rectificat plan”, şlefuind simultan suprafeţe mari. Forţa energiei sale poate fi însă concentrată uneori pe un canal îngust de spaţiu şi atunci acţionează ca o daltă sau un sfredel ce sapă în volumele mari de piatră, dînd naştere la forme

de mare plasticitate (ciuperci, coloane cu profil ondulat, dantelării traforate
iardanguri).

Observarea atentă a formelor solidului terestru a jucat un rol de prim ra
în maniera noastră de a înţelege lumea. Aceste forme s-au impus atenţ
omului prin existenţa unui volum palpabil cu ajutorul căruia simţurile noast
identifică mediul exterior. Aşa cum apar privirii, toate aceste forme sînt
acelaşi timp rodul unei uimitoare şi îndelungate munci de modelare depuse
natură. Privindu-le, artistul nu contemplă doar evidenţa lor, căci el alunec
din cadrul spaţial prezent pe care-l trăieşte în mişcarea istorică. Orice l
terestru are un sens şi o istorie imprimate în substanţa sa materială pe ca
artistul o presimte în contemplaţia sa îndelungată. În acest exerciţiu al privir
gîndirea sa face mii de asocieri, înconjoară formele, pătrunde în miezul lor,
explorează accidentele, obligînd mîna în acelaşi timp să se substituie forţel
naturale, să urmărească salturile şi zbuciumările interioare ale tensiunilor
efectele lor la suprafaţă. Astfel el ajunge să descopere o viaţă şi un univer
privind activ desenele, accidentele, crăpătura unei roci, liniile pure ale conturu
unui munte sau ondulaţiile calme ale dealurilor, instinctul său intuieşte drame
geologice care au dat naştere formelor şi înţelege rostul lor atunci cînd
ridică sau coboară ritmic, căutîndu-şi echilibrul de compensaţie. Interesul
care l-a acordat Cézanne Muntelui Sainte-Victoire, încercînd la fiecare relua
a tabloului să surprindă armonia intimă a tectonicii montane şi echilibr
subtil al componentelor sale, este un exemplu revelator. Artistul era conştie
că orice peisaj este o rezultantă şi în acelaşi timp o mărturie expresivă
conflictelor care au avut loc în ere geologice revolute. O confirmare semnificati
în acest sens se află în propriile cuvinte: „Pentru a picta bine un peisa
trebuie mai întîi să-i descoperi caracteristicile geologice”.

În gîndirea lui Cézanne acest îndemn nu înseamnă o cunoaştere a procesel
geologice în sens riguros, ştiinţific, ci redarea într-o sinteză plastică a *specificită*
geologice, a stării de agregare a materiei pietrificate, dense şi austere
muntelui. La unii artişti, însăşi materia picturală imită aspectul mater
terestre, privită de aproape în duritatea sa minerală, grea, despuiată
camuflaj vegetal (vezi Giotto, Mantegna, Andreescu, Dubuffet, Fautrier, Uba
Tàpies).

În domeniul sculpturii există numeroase exemple care demonstrează
geologia poate fi implicată mult mai ostentativ în operă, fie prin suges
concretă a volumelor, fie prin sentimentul lor sau mecanica interioară.
tectonica unor sculpturi de Henry Moore, geologia se presimte ca o energie
munţilor înalţi transferată unor fiinţe umane brutale, clădite din rupturi de fa
sau descărnate şi lustruite de eroziunea timpului.

Ar fi nepotrivit să susţinem că emanaţia unor astfel de conţinuturi
opera de artă este rodul unei activităţi programate logic, ea fiind mai degra

rodul unor concluzii derivate chiar în timpul execuţiei din situaţia morfologică. Un lucru este cert însă, şi anume că artistul are înclinaţii şi aspiraţii individuale ce îl determină, în confruntare cu natura, să preia sugestia formelor care se potrivesc cel mai bine acestor aspiraţii şi care, în raport cu acestea, au darul să-i intensifice facultăţile vizionare. Plăsmuirile devin astfel o replică a stărilor intime, iar forma găsită este un echivalent de expresie a acestor stări, fie că spiritul său are aspiraţii absconse spre mişcare, fie că simte nevoia să încremenească durata istovitoare într-un moment de repaus. Forma Muntelui Sainte-Victoire apare la Cézanne ca un fel de „arhetip spiritual" care îi exaltă puterea imaginativă şi îl determină să transfere asupra evocării sale picturale o puternică încărcătură afectivă. „Arta operează asupra formelor încărcate cu semnificaţii implicite" – ne spune Noël Mouloud – „şi le elaborează astfel încît să le facă transparente anumitor esenţe pentru care ele constituie singura traducere adecvată".

Se poate vorbi de o anumită conjunctură în evoluţia artelor plastice contemporane, care a deschis cadrul unor afinităţi pentru formele originare, comportamentul materiei şi virtualităţile sale expresive, încercîndu-se parcă să se descopere acea eră de nelinişte existenţială cînd omul descoperea treptat semnele şi „compunea limbajul privirii, plecînd de la limbajul pipăitului" (Focillon). Astfel, o serie întreagă de artişti vor studia scrupulos natura formelor terestre fără a se mai simţi obligaţi, ca odinioară, să-i copieze meşteşugit aparenţele. Unii se vor opri la expresia corporală a unor formaţiuni geologice, iar alţii vor căuta să descopere misterul adîncurilor incandescente şi al luminii izvorîte din cristale. Mărturii ascunse ale pămîntului ţîşnesc la iveală, violentînd prin adevăr neprevăzut conştiinţa noastră, redescoperind semne adormite, uitate sau necunoscute încă de pămînteni. Multe dintre aceste opere îţi lasă impresia că un ochi ascuns a urmărit îndelung evoluţia unui ciclu de modificări (organice sau telurice) şi a încremenit forma acestui proces într-o configuraţie ideală a cărei tensiune justifică esenţa procesului cel mai intim. La prima vedere, aceste forme par să îşi urmărească doar destinul aleatoriu, dar ceva inefabil, care ne scapă, tempereazä pornirea iniţială de a le subestima, descoperind în spatele neregularităţii spontane un amestec de graţie, organizare subtilă de echilibre şi energie vitală. Proiectîndu-se în interiorul acestei lumi, fantezia noastră se lasă cucerită nu numai de potenţialul estetic al formelor pure, ci şi de o seamă de semnificaţii posibile ce izvorăsc din acţiunea finală a spiritului asupra lor.

Formele vegetale

Bogăţia morfologică a lumii vegetale oferă ochiului informaţii vizuale de mare diversitate, începînd cu discreţia liniară a microformelor de plante terminînd cu ansamblul complex de ramificaţii pe care-l prezintă arbor Într-un peisaj, sesizăm la prima vedere formele mari de vegetaţie – în a termeni, forma biologică a plantelor al cărei aspect global (sub rapor dezvoltării pe altitudine) determină caracterul structural al peisajului, adi arbori, arbuşti sau ierburi. Ceea ce are importanţă pentru studiul nostru es dispunerea caracteristică în spaţiu a acestor forme care, prin opoziţie *forma-masă*, se manifestă esenţial sub aspect ramificat-scheletic.

După cum am menţionat deja, ramificaţia este o formă dinamică specifi formelor fluide şi în general tuturor formelor biologice care implică un proces creştere şi dezvoltare. Creştere întîlnim şi la cristale, dar această creştere es mecanică, ea avînd loc prin adăugarea unor plane succesive, condiţie care poate conveni formelor biologice decît în stadii foarte elementare. Arborele creş însă în trei moduri : trunchiul creşte în înălţime după o direcţie teoretic rectilin se îngroaşă în acelaşi timp prin expansiune circulară, la care se adaugă dispoziti creşterii ramificate tipic structurii vegetale, ce cuprinde spaţiul în toate direcţii Distribuţia sa spaţială este de fapt o amplă structură liniară orientată dinam pe trasee omnidirecţionale în baza unui impuls vital, interior, de expansiun

O privire analitică poate extrage din structura sa formală o gamă foar amplă de informaţii vizuale, operînd după diverse itinerarii de observaţie. cuprinsul acestei analize vizuale vom descoperi :

a) proporţiile şi ritmica membrelor ;
b) îmbinările diferitelor părţi ale membrelor (mecanismul ramificaţiei) ;
c) orientarea direcţională a membrelor în spaţiu ;
d) modul în care extensia membrelor fragmentează spaţiul, realizînd efec de gol şi plin al formei globale (figura 15).

O astfel de incursiune vizuală dirijată succesiv eliberează ochiul şi min celui care studiază forma ramificată de stereotipurile ce o condiţionează la moment dat, aspect foarte important dacă avem în vedere faptul că pentr artistul plastic relaţia a vedea – a produce este complementară.

Sintetizarea plastică a formei unui arbore a constituit în istoria artelor u dintre preocupările plastice importante, prilejuind cele mai diverse şi m originale forme de interpretare. Ar fi suficient să amintim în acest sens d peisajul olandez, Şcoala de la Barbizon, de Corot, Constable, Lorrain, Pussin

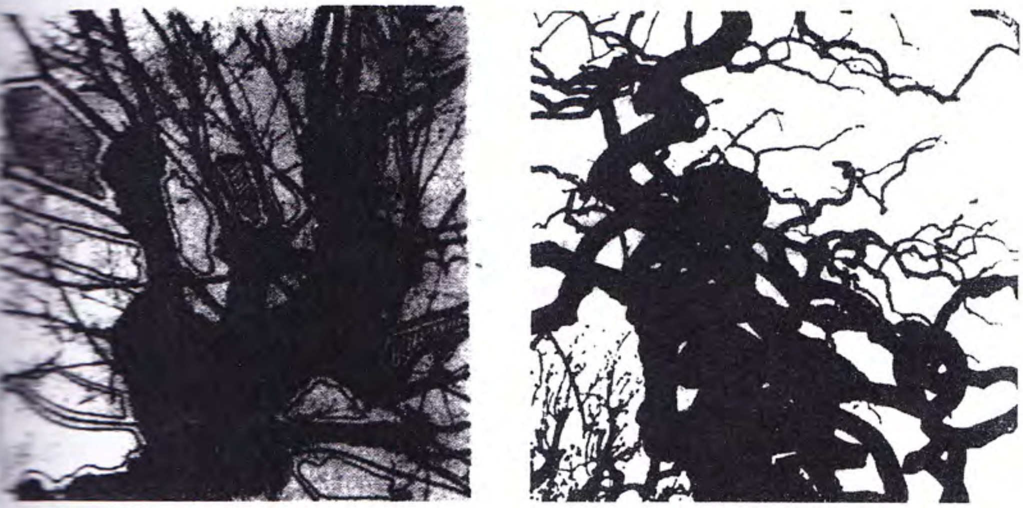

a
b

Figura 15. Itinerarii de observație fixate (a) pe valorificarea formală a spațiului dintre ramuri și (b) pe urmărirea ritmului și a orientării direcționale

Gainsborough, de impresionism și, ceva mai aproape de noi, de interpretările lui Mondrian sau Calder. Este cunoscută seria de studii, executată de Mondrian după un măslin, care începe cu lucrarea intitulată *Copacul roșu*[14]. Tabloul dă impresia că întreaga sevă a pămîntului este absorbită cu putere și urcă cu atîta forță în fibrele arborelui, încît îl contorsionează puternic, sporind la maximum tensiunea interioară a coroanei. De la această lucrare, printr-o serie de transformări succesive, imaginea dinamică din *Copacul roșu* trece la o imagine mai stabilă, în care jocul curbelor este frînat din elan de o riguroasă ordonare de orizontale și verticale. Această progresivă despuiere de atribute secundare a imaginii naturaliste a arborelui a dus în final la expresia plastică esențială a ritmului său compozițional.

O aspirație și în același timp o rezolvare fără precedent în istoria plastică a tratării temei de arbore este punerea în evidență a înseși condiției sale dinamice de agregat flexibil care cucerește spațiul prin subtile extensii ritmice ale membrelor. Această condiție este îndeplinită de mobilele lui Calder.

În cartea sa *Arte come mestiere*[15], Bruno Munari își exprimă convingerea că meritul lui Calder este de a fi primul sculptor de arbori: „Există sculptori de figuri sau animale, dar de arbore, înțeles în sensul viu de alcătuire care oscilează, de ramură și frunză în măsură progresivă, n-au fost niciodată. Luați o ramură cu frunză de copac și observați un mobil al lui Calder; au același principiu, aceeași oscilație, același comportament dinamic". Într-adevăr, mobilele lui Calder sînt sculpturi din bare și plane legate unele de altele astfel încît fiecare parte să fie balansată de cealaltă. O simplă adiere provoacă deplasarea

întregii construcţii care palpită într-o diversitate de relaţii dinamice. Dintr-u
anumit punct de vedere, „maşinile inutile" ale lui Munari sînt asemănătoa
doar că echilibrul părţilor este asigurat prin balanţe care susţin forme geometri
ce se rotesc în jurul lor.

Prin proporţia şi dispunerea structurală caracteristice, arborele reprezin
una dintre cele mai complexe forme spaţiale şi, în mod firesc, cea mai studia
şi mai prelucrată din punct de vedere plastic în decursul istoriei artelor. Lum
formelor vegetale nu este reprezentată însă doar de arbori, masa acestor for
vegetative mari fiind infimă în comparaţie cu mulţimea de forme ale speciil
vegetale care permit existenţa lor[16]. O multitudine de forme vegetative de
varietate nebănuită se deschide în faţa noastră dacă ne apropiem cu aceea
răbdare analitică, explorînd din aproape universul pitic al formelor de plan
Unele sînt ramificaţii graţioase, liniare, care filtrează discret lumina, alte
afişează suprafeţe ce se dezvoltă după regulile unei geometrii de racorduri s
alcătuiri volumetrice cu îmbinări surprinzătoare (figurile 16.a şi 16.b). Ori
formă vegetală prezintă două structuri distincte: una *modulară*, care de
compune forma în părţi, şi una *plastică-sintetică*, unificînd detaliile într-
formă de ansamblu. Aceste două structuri nu sînt antitetice, forma plastic
externă fiind determinată de scheletul său interior – mai exact, de liniile d
tensiune care modelează materia vegetală. Astfel, forma globală exterioară
diferitelor specii de arbori este determinată de modul particular de ramifica
a speciilor diverse care dau forme tipice de coroană: răsfirată, boltită, sferic
piramidală, eliptică etc. Aceste relaţii apar şi mai expresiv la plante în a că
frunze se poate observa raportul strîns de interdependenţă între structu
nervurilor, care dă tensiunea internă, şi deformarea corespunzătoare a membran
ce alcătuieşte forma plastică-eliptică, lanceolată, reniformă, sferică, sagitală e

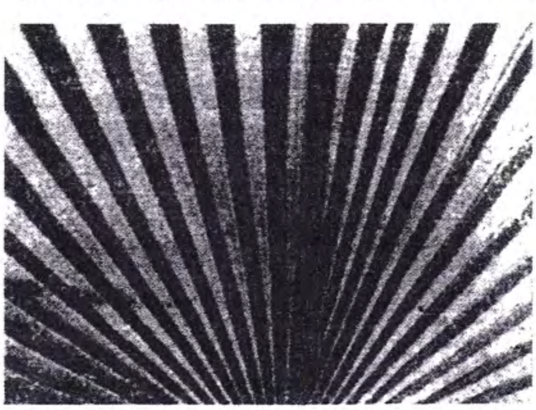


Figura 16.a. Structura unei frunze de palmier

ce. Dintr-u
emănătoar
e geometric

e reprezin
mai studia
elor. Lume
cestor form
ale speciil
etative de
cu aceea
r de plant
mina, alte
acorduri s
6.b). Oric
, care de
aliile într-
na plastic
e liniile d
xterioară
ramifica
tă, sferic
e în a căr
e structu
membran
sagitală e

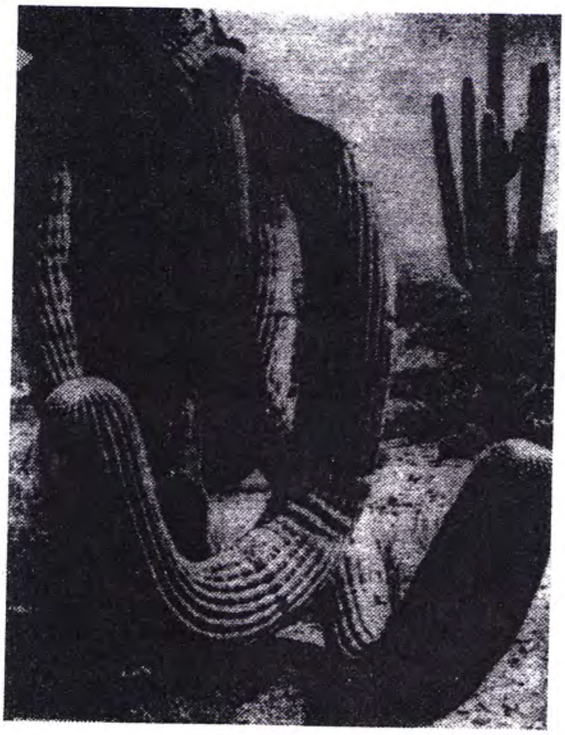


Figura 16.b. Cactus candelabru

Cunoaştem în natură multe plante cu forme mai banale sau mai spectaculoase, dar, dincolo de interesul comun pentru frumuseţea lor decorativă, valorificată plastic în cunoscutele naturi statice cu flori, o tulpină sau o frunză de plantă n-au trezit, din punct de vedere morfologic, interesul artistic şi nici nu au constituit suportul unei lucrări de artă pînă în vremuri relativ recente. Acest lucru este explicabil pentru epocile anterioare, aparţinînd istoriei artelor, cînd, în comparaţie cu prestigiul de obiect de studiu şi etalon universal pe care-l avea reprezentarea omului, aspectul exterior discret al morfologiei unei plante mobiliza foarte puţin imaginaţia şi era incompatibil cu o preocupare plastică majoră[17]. Acest punct de vedere supravieţuieşte şi astăzi, dar el nu mai reprezintă o mentalitate generală în domeniul artelor, ci o optică particulară determinată de vocaţia formală a artistului. Perioada contemporană a deschis mult mai larg unghiul din care poate fi privită problema priorităţii unor subiecte, teme, forme sau tehnici. În efortul său de înnoire a formelor de expresie, arta epocii moderne va deveni sensibilă la sugestiile formale, atît de puţin explorate din punct de vedere plastic, ale regnului vegetal, a cărui febrilă şi inepuizabilă diversitate, mai puternică decît orice fantezie inventivă, trădează secretul multor virtualităţi ce aşteaptă să fie îndeplinite în spaţiul artei. Această investigaţie este fără îndoială stimulată optic şi de formele spectaculoase pe care le relevă aparatele de mărit, prin care structura unei frunze sau o secțiune internă într-un pistil capătă valoarea unei sculpturi monumentale. În acest mod, universul plantelor, insignifiant sub aspectul puterii de evocare a volumelor la scara viziunii naturale, devine capabil să producă determinări perceptuale de natură sculpturală (planșa 13).

Resursele formale ale universului mic al plantelor au trezit interesul multor artiști ai epocii noastre. Unul dintre cele mai convingătoare exemple în acest sens și în același timp de pionierat în exploatarea acestui univers formal este arta lui Paul Klee, din al cărui curs de pictură[18] am extras următoarea confesiune: „Fac și astăzi, mereu, studii, fără a desena de-a dreptul, [doar] ochiul desenează, și există regiuni care au o putere de influență extraordinară", regiuni pe care artistul le precizează referindu-se la studiul după natură „flori, vegetale, elemente organice". Este cunoscut faptul că Paul Klee selecta și păstra acasă tot felul de plante „înzestrate de la natură cu forme rare", le desena mereu, încercînd să surprindă plastic organizarea lor anatomică[19] care să-l poată duce de la cazul particular la prototip. „Uneori" - explică el - „ceea ce s-a abstractizat se descoperă de la prima vedere. Te poți regăsi în regnul plantelor..."[20]. Această preocupare intensă de a pătrunde esența organizării formelor diverselor plante se traduce la Klee printr-o admirabilă și fertilă serie de interpretări plastice inedite în lucrările intitulate sugestiv: *Teatrul botanic*, *Flora cosmică*, *Grădina clasică*, *Grădina botanică secția plante filiforme* etc.

În cadrul conceptualismului contemporan o serie de artiști, preocupați de observație și experiment asemănător studiului științific, s-au regăsit cu succes exersîndu-și unele stări provizorii ale gîndirii pe traiectoria de explorare a lumii vegetale mici. Desenele lor de reflexie, cu aerul unor simple proiecte, exprimă semnificația vizuală a unor semne care sînt funcții concentrate ale percepției unor situații vegetale. Se cunosc, de exemplu, unele cercetări care urmăresc, în timp, un întreg ciclu de transformări morfologice ale unor plante și intervin asupra lor cu mijloace chimice sau mecanice urmărind drumul anevoios al îndeplinirii ciclului lor. În acest timp profitul artistului se materializează în zeci de studii, desene de reflexie și fotografii care ne ilustrează aspectele neprevăzute ale dezechilibrului unor plante ce cresc fie cu aerul unui gigant slăbănog și steril, fie mici și chircite, asemenea unor bucăți de carton ars. La schematizarea impresiilor vizuale ce urmăresc aceste transformări se adaugă de multe ori cuvinte izolate sau fraze a căror relație interioară implică de asemenea o semnificație vizuală.

Am încercat pînă acum să aproximăm pentru formele cadrului terestru, minerale și vegetale, cîte o formă tipologică de manifestare (forma-masă, forma-schelet) pe care în mod practic natura nu le prezintă izolat, ci într-o strînsă corelaţie organică, determinînd caracterul specific al unui cadru spaţial. Definirea justă, coerentă a tipului de forme ce participă la structurarea unui peisaj presupune cunoaşterea aspectelor dinamice şi de structură ale formelor naturale, la care ne-am oprit foarte succint, precum şi a relaţiilor ce se pot genera între ele, contribuind astfel la o experienţă globală a formei.

Practic, sub raport plastic această experienţă a formei naturale nu-l obligă pe artist să se simtă legat direct în plăsmuirea operei de formele realităţii concrete, adică nu-l obligă să respecte sugestia directă, înfăţişarea sau cadrul de relaţii a formelor aşa cum le-a descoperit în natură. Studiind şi filtrînd în felul său personal imaginile care-i cad sub privire, el face asocieri şi conexiuni proprii graţie intuiţiei şi cunoaşterii, deplasîndu-se fără oprelişti în spaţiu şi timp de la un univers de forme la altul, ispitit de microscopie, istorie sau geologie, nu în sensul de a controla ştiinţific fidelitatea formei sale faţă de conţinutul evoluţiei naturale, ci, aşa cum spunea Paul Klee, „doar comparativ şi în sensul libertăţii de exprimare". Asocierea pe care o face Klee între termenii *comparativ* şi *libertate de exprimare* pare a se referi, pe de o parte, la complexitatea înfăţişărilor, articulaţiilor şi modificărilor formelor naturale, iar pe de altă parte, la *mecanismul secret* ce stabileşte afinităţile artistului cu anumite organizări naturale, pe care le transferă în spaţiul artei, dîndu-le o valoare şi un conţinut nou.

*

Este posibil ca fiecare formă din natură să fie explicată, aşa cum am văzut, ca rezultat al interacţiunilor unor forţe cosmice, telurice sau electromagnetice, descoperind calităţile lor organice, structurale şi dinamice. Ne apropiem în acest fel, printr-un mod de analiză mai mult sau mai puţin obiectiv, de cauzalitatea secretă a formelor naturale care ne fascinează mereu, fără să ne-o putem explica, stîrnind în noi resorturi şi asocieri imaginative superioare.

Modul artistului plastic de a se apropia de natură nu presupune în general o cunoaştere obiectivă (ştiinţifică), deşi tehnicile vizuale din mass-media, care manipulează astăzi frecvent asemenea informaţii, influenţează viziunea generală şi, prin contaminare, mentalitatea artistică. Din unghiul său specific, artistul se apropie de natură, urmărind aspecte şi conţinuturi foarte diverse. El îşi poate propune *imitarea fidelă a aparenţelor realităţii perceptibile*, poate fi preocupat de *comportamentul său dinamic*, *metamorfic*, de *substratul*, *latenţa*, *originarul* care se ascunde în spatele realităţii percepute sau de *totalitatea estetică a naturii*. În ordine cronologică, primul mod de a se apropia de natură şi în acelaşi timp unul dintre impulsurile fundamentale ale artei – dacă avem în vedere poziţia artistului faţă de universul perceptibil – se bazează pe principiul imitării fidele a realităţii senzoriale.

A devenit un loc comun că acest principiu – prin care se concepea extrag adevărului artei din adevărul naturii – a stat la temelia aspiraţiilor Renaşt Spre sfîrşitul Renaşterii însă, apar concepţii noi prin care natura începe s considerată un cadru de emulaţie pe care artistul nu trebuie să îl cop servil, ci să îl şlefuiască în spirit creator. Acelaşi îndemn se desprinde şi recomandările leonardiene, care sfătuiau să se extragă forme desăvîrşite datele vizibile, dar acestea să fie transformate calitativ pentru a deveni a De aici nu mai avem decît un pas – şi acesta se va face – pînă la amb artistului de a da lecţii naturii, considerînd că artificiul său bazat pe inte este mai estetic decît formele imperfecte ale naturii. Această atitudine marche al doilea impuls fundamental din istoria artelor, care substituie naturii empi o natură convenţională, construită după reguli artistice.

Către începutul epocii noastre, în conţinutul impulsului apropierii empi de natură se produsese deja o importantă schimbare de atitudine, în sensu reprezentarea nu mai era privită ca o finalitate – adică o prelungire a rela din spaţiul experienţei noastre senzoriale în planul artei –, ci ca o interog asupra adevărurilor mai largi ce stau în spatele aparenţelor naturii. E probabil reflexul victoriei în timp a tentaţiei platonismului asupra mode filosofic aristotelic care dominase Renaşterea. Forma şi materia obiec vizibil sînt, conform lui Platon, evocarea imperfectă a ideii universale, iar ce are drept unic obiectiv copierea fidelă a obiectelor reale îşi pierde timpu copia altor cópii. Prin urmare, obiectul vizibil nu se prezintă doar pe sine fiind veşmîntul trecător şi în acelaşi timp simbolul vizual al unei realităţi largi, mai permanente.

Apropiindu-ne de epoca noastră, cercetînd planul mai profund al asp ţiilor, poeticilor şi justificărilor actului de creaţie, vom găsi suficiente do care să confirme că nu sîntem nici astăzi străini de acest model de gîn Mult mai specifică însă sau în orice caz mai vehement manifestată apare as preocuparea pentru comportamentul dinamic, metamorfic al naturii, pe natura ca timp imprimat în obrazul formelor, ca o continuă pulsaţie ritm Comparînd superficial atributele puse în discuţie (dinamism, forme rit continue, metamorfoză), am putea fi tentaţi să stabilim o relaţie compara cu perioada barocă. Însă concepţia barocă a naturii emană un dispreţ total de natura reală, înlocuind-o cu o natură iluzorie, creată de om. Or, în sec XX, nu numai că atenţia artei se îndreaptă asupra naturii şi vieţii reale, ci încearcă vizual şi psihologic o apropiere mai intimă de procesele naturale micşorarea distanţei dintre artist şi fenomene, mărind lentila prin care ac absoarbe detaliile. Omul-artist devine o plasmă senzitivă care „palpe stările, evenimentele şi le resimte arsura, trăind foarte aproape de aspe embrionare, de jocul transformărilor aleatorii şi de abundenţa lumii organice. Actul picturii devine o alegorie a forţelor şi proceselor mişcătoare – spontan, gestual, expresiv –, cu cît mai temperamental-subiectiv ca scriitură, cu atît mai autentic. Execuţia pretinde vervă, forme capricioase aparent imprecise, dar în realitate polisemantice şi un grad oarecare de „materializare" a suprafeţei care lasă vizibil, grosier jocul penelului sau dă tabloului o materialitate grea, apropiată „tactil" de materiile naturale. Recunoaştem în aceste caracteristici tehnice şi de conţinut modul de manifestare şi profesiunea de credinţă ale curentelor romantico-expresive apărute în prima jumătate a secolului XX. Expresionism, dadaism şi în urma lor pictura informală sau gestuală, mişcări artistice în care sînt supradimensionate valoarea contactului nemijlocit şi cea a trăirii instinctuale. „Arta trebuie să redea haosul vieţii, formele rudimentare, elanul primordial, legea întîmplării" – va striga artistul dadaist (Arp) – sau „cine urmează aceste legi creează viaţa pură".

Asistăm apoi la explozia romantică a mişcării cunoscute sub numele „expresionism abstract", care s-a dedicat în mod mai şocant (nefigurativ) explorării „Haosului vieţii" – mai precis, a tărîmului formelor neregulate. În cartea *Originile formei în artă*, Herbert Read face cîteva observaţii interesante asupra atracţiei pe care o pot exercita asupra omului aceste morfologii, adăugind că „fiecare artist în parte poate înzestra astfel de forme cu stil şi vitalitate"[21] .

„Din cauze pe care nu le putem explica[22], astfel de structuri atrag sensibilitatea noastră estetică ; [...] exemple evidente sînt norii cumulus pe cer senin, petele de pe ziduri, formaţiunile de licheni de pe arbori, formele neregulate de rocă, în special cele erodate de vînt sau apa mării. Dar în natură există mii de asemenea forme neregulate care prezintă dintr-un motiv sau altul acelaşi gen de fascinaţie."[23]

Se pare că revelaţia descoperirii puterii de sugestie a formelor neregulate a fost încercată în mod izolat de unii artişti cu mult înaintea vremii noastre. În jurul anilor 1780 pictorul englez Alexander Cozens, în plină epocă preromantică, publică sub titlul *New Methods of Assisting the Invention in Drawing Original Composition of Landscape* o serie de reflecţii asupra posibilităţilor de inspiraţie a artistului din formele accidentale, sugestie cel puţin bizară şi nepotrivită criteriilor operante ale epocii. Această poetică a peisajului se fondează, după Cozens, pe cîteva principii : „Natura este sursa de stimuli cărora le corespund senzaţii pe care artistul le interpretează, le clarifică şi le comunică ; senzaţiile se definesc ca grupuri de pete mai clare sau mai obscure, colorate variat, şi nu într-o formă construită ca aceea pe care arta clasică o reprezintă prin intermediul desenului şi perspectivei"[24]. Teza cea mai îndrăzneaţă este însă că *imitaţia* modelelor impuse slăbeşte puterea invenţiei artistului, pictorul sugerînd inspir din „hazardul petei” ; urmînd ca ideile să se prezinte spiritului de la sine, capacitatea de a visa şi a imagina forme noi în faţa acestor pete întîmplăto să capete consistenţa construcţiei unui peisaj.

În versiune modernă, un deziderat asemănător se conturează în manife pictorului Wols exprimat într-o frumoasă imagine poetică :

> La Cassis, pietrele, peştii, stîncile privite sub lupă,
> sarea mării şi cerul [...] m-au invitat să
> întorc spatele haosului uneltirilor noastre,
> mi-au arătat veşnicia în valurile mici din port
> care se repetă fără să se repete...

Epoca noastră a înmulţit acest gen de tentative a căror dorinţă rămîne d descoperi, în aleatoriul aparent al universului, acele semne ce-şi pun pece atît în om, cît şi în lumea elementară.

Natura este acum cercetată ca substrat al lucrurilor, ca mecanism inte de funcţionare ce stă în spatele polimorfismului. Cele mai concludente mărt care exprimă conştient spiritul acestor preocupări ni le oferă înseşi scrie unor artişti. Astfel, pictorul Jean Bazin, în *Notes sur la peinture d'aujourd'h* declară următoarele : „Adevărata sensibilitate începe cînd pictorul descop că agitaţia copacului şi suprafaţa apei sînt înrudite, că sînt gemene pietrel propria faţă şi că, lumea contractîndu-se astfel puţin cîte puţin, el vede, această ploaie de aparenţe, marile semne esenţiale care sînt în acelaşi adevărul său şi cel al universului”[25].

Artistul nu se mai interesează doar de episodic şi pleacă de la o într gamă de manifestări ale naturii, căutînd o concluzie de sinteză. El face efort de a cuprinde întregul univers pornind de la cercetarea adevărurilor c mai elementare şi în acelaşi timp mai permanente ale naturii.

O anumită linie de dezvoltare a sculpturii moderne ne-a făcut deja fam un discurs estetic bazat pe sublimarea materiei în forme originare, vi organicul nu ca reproducere a unui aspect natural, ci ca unitate primord difuzată în manifestările cele mai variate ale naturii. Acest efort de recupe a formelor originare merge chiar pînă la interesul pentru comportame materiei, căruia i se adaugă intenţia morală de a deschide o nouă dimens a conştiinţei asupra condiţiei umane în timp şi spaţiu[26]. Undeva – de pildă, crăpăturile învechite ale unui perete scorojit sau în urma apelor pe nisip piatră – ochiul iscoditor întrevede virtualitatea unui embrion de discurs î formă care aşteaptă să fie descoperită şi precizată. Aceasta este impresi care ţi-o procură aşa-numitele „texturologii”[27] ale lui Jean Dubuffet, ce p fi reluat lecţia istorică a lui Leonardo, care îşi sfătuia discipolii să contemple dători petele de pe ziduri, norii, pîraiele ş.a.m.d., din care geniul ar putea să extragă foloase nebănuite. „Este ştiut că anumite materii posedă o misterioasă putere de evocare" – afirmă Jean Tériade în *Le point de vue de la Nature* – şi permit să se ghicească prin epiderma lor forme aproape umane"[28] (figura 17). Dubuffet intuieşte expresiile proprii ale fiecărei materii, intervenind fără să frustreze secretul morfologiei lor virtuale. „Intenţia mea este ca desenul să nu confere figurii vreo formă definită, ci dimpotrivă să o împiedice să ia cutare sau cutare formă particulară şi s-o menţină în situaţia de idee generală."[29] Această idee generală înseamnă o întindere fără perspectivă sau o linie de orizont aproape de frontispiciu, în care domneşte materia în sensul cel mai concret posibil în pictură. O materie prezentă în secţiuni geologice, pămînturi, căminte, cîmpuri de praf, amprente, crevase, nisipuri, o adevărată „enciclopedie a ţărînei", aşa cum o defineşte Max Loreau în cartea sa despre Dubuffet.

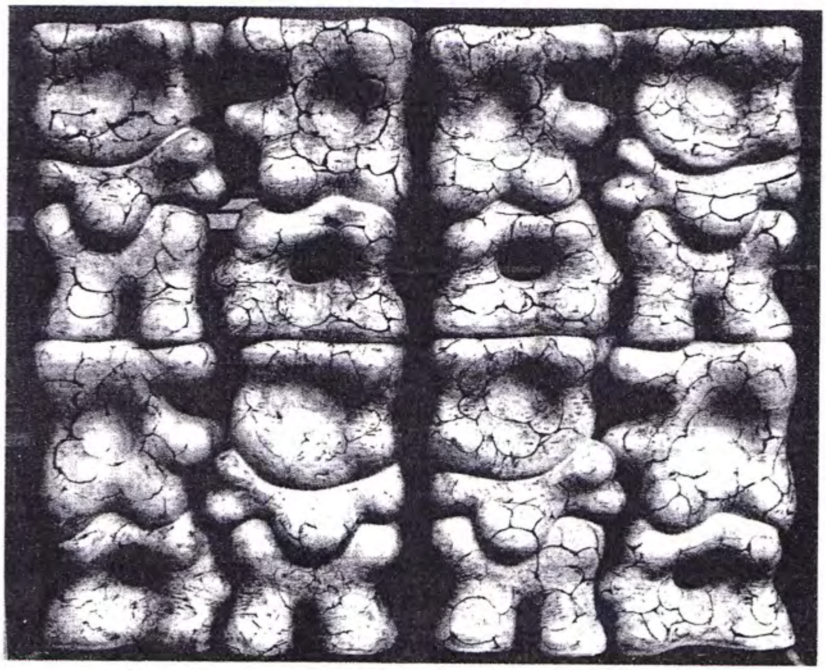


Figura 17. Structură modulară de expresie geotectonică (diplomă de master în ceramică, student Antal Ana Maria, coordonator prof.univ.dr. Cornel Ailincăi)

Dorinţa de a reintegra forma plastică în efortul metamorfozelor naturale este atît de tranşantă la unii artişti, încît aceştia vor încerca să execute lucrări atît de „naturale", cît să le poată abandona în natură, înşelînd pe virtualul trecător asupra paternităţii operei „Cu prietenul meu, poetul Bryen" – mărturiseşte Arp – „ne plimbam odinioară în pădure şi depuneam ici şi colo lucrări de ale noastre în iarbă şi pe arbori. Ne imaginam oameni care le vor găsi şi vor zic Iată munca unei păsări ! "[30].

Alţi artişti caută o lecţie constructivă în formele naturii, nu atît înt relaţie formală care prefigurează un mister estetic, cît în perspectiva degaj unui conţinut latent ce se insinuează treptat, operînd în adîncul nostru. Într- dialog cu Jean Clay, Henry Moore declara că în evoluţia sa o influen considerabilă a avut-o „«o enormă piatră naturală» pe care o vedea ades fiind copil [...] «în faţa acestei puternice bucăţi de natură am simţit ch sensului monumentalităţii, a *plein-air*-ului, a energiei care se găseşte condens în rocă precum o emanaţie a forţei telurice ţîşnind din interior»". Trebuie să lăsăm pătrunşi de impetuozitatea modelului natural şi să acordăm trep minţii răgazul de a deveni conştientă de construcţia sa, care conduce impli la sîmburele unui discurs. Apelăm din nou, pentru o explicaţie din interior acestui proces, la relatările lui Henry Moore : „Formele mele le găsesc pretutinde în jurul meu : într-un grup de arbori, într-o piatră de pe drum sau pe crea unui val la malul mării. Cîteodată această viziune nu durează decît o secun dar este de-ajuns ca să se cifreze într-un semn. De aici începe adevăr muncă de concretizare a imaginii conform viziunii interioare"[31] (planşele 6 şi

Tratînd despre arta lui Henry Moore, Giulio Carlo Argan relevă înt remarcabilă definiţie sensul mai adînc al colaborării dintre artist şi natur „În cosmogonia lui Moore umanitatea nu este încă născută, dar e pe cale a se naşte, însă, născîndu-se, nu va comite păcatul orgoliului de a se separa marea noastră mamă, natura – eroarea istorică a umanităţii noastre –, aceasta nu mai este o mitologie, ci o etică"[32].

Pentru numeroşi artişti, etica la care se referă Argan cuprinde un plan aspiraţii mai înalt. Lecţia naturii trebuie învăţată nu numai pentru că ea materia noastră originară, ce ne ajută să extindem într-un mod major experie formală, ci mai ales pentru că această experienţă e un mediator prin care putea pătrunde sau am ajunge mai aproape de „acel domeniu tainic [rîvnit Paul Klee] unde forţele primordiale hrănesc întreaga evoluţie". Opera Brâncuşi este fără îndoială un exemplu de „locuire" în acea lume taini primordială, pe care poetul american Karl Sandburg o prezintă atît de expres drept o „unduire în adîncuri după tainele celor dintîi străbuni ai zămislitor de forme".

Apare însă o întrebare. Cum putem năzui să exprimăm, din interiorul practici ale cărei mijloace sînt artificiale, sensuri atît de profunde ale natur Este capabil semnul plastic să închidă în substanţa sa inefabilă gravita acestor sensuri ? Există la această întrebare un răspuns la care nici un artist poate reflecta decît printr-o retragere postumă din actul creator, căci el natură trăitoare, una cu natura exprimată.

Munca sa este condusă după criteriile de alcătuire lăuntrică a faptelor naturii şi el repetă la scara sa proporţii, ritmuri şi sinteze calitative inerente structurilor universale. Iată de ce în toate varietăţile de forme pe care ni le prezintă lumea naturală există decantate subiacent tîlcuri multiple pe care omul-artist le caută necontenit, acordîndu-le semnificaţie în tot atîtea versiuni artistice a căror valoare de adevăr rezidă în însuşi adevărul naturii, al vieţii şi experienţei noastre naturale. În *La vie des formes* Henri Focillon ne sugerează în acest spirit că „relaţiile care leagă între ele formele din natură nu pot fi întîmplătoare şi ceea ce numim viaţă naturală este de fapt o relaţie între forme, atît de inexorabilă, încît fără ea această viaţă naturală n-ar putea să existe. Acest lucru se întîmplă şi cu arta, relaţiile formale dintr-o operă de artă şi cele mai diverse opere constituie o ordine şi o metaforă pentru întregul univers”[33].

Ne mai rămîne să atingem în mod succint şi cu rezerva cuvenită lipsei de distanţă cercul fierbinte al acţiunilor creativităţii contemporane, revelatoare pentru situaţia actuală a contactelor dintre artist şi natură. Pentru a deschide un cadru de interpretare a acestor contacte este necesară mai întîi o privire asupra relaţiilor dintre civilizaţia tehnologică a epocii noastre şi natura terestră, precum şi asupra reflexului acestor relaţii în dimensiunea culturală din care acţionează artistul.

Cîndva, cu ani în urmă, un semnal de alarmă a percutat cu rezonanţă timpanul sensibil al conştiinţelor omeneşti. Omul trebuie să se oprească din frenetica lui cursă de supraexploatare a resurselor naturale, din consumul său exagerat care va duce la sărăcirea rezervelor de hrană, apă şi combustibil. Se pare că imperativul economiei nu mai poate stăvili însă efectele nocive ale atmosferei asupra mediului natural. Pămîntul a fost presărat cu milioane de parcelări mărunte în care se săvîrşeşte un act vampiric de secătuire continuă. I se prelucrează epiderma pînă la distrugere, i se taie podoabele vegetale care i-au mai rămas şi se exploatează adîncurile pe uscat şi pe mare.

Care este poziţia omului de artă în faţa crizei ecologice planetare? Mai invită percepţia unei naturi traumatizate la un act de transcriere şi cizelare estetică, în maniera efectuată de structurile artistice tradiţionale? La prima întrebare ne propunem să răspundem mai tîrziu, ca un rezultat al întregii dezbateri. La a doua, răspunsul este evident negativ, dar nu-l vom considera deocamdată un rezultat al incompatibilităţii dintre intenţionalitatea artistică şi lipsa de atribute estetice a obiectului (a naturii), ci în primul rînd o consecinţă a saturaţiei multiplelor puncte de vedere asupra naturii, exercitate în limitele limbajului specific. Stratul interpretărilor artistice ale naturii s-a îngroşat atît de mult, încît nu mai sîntem capabili să-l dăm deoparte cu mintea pentru a atinge natura pură. Retrasă în adîncuri, această natură este copleşită de artă –

nu acea artă de odinioară, fiică a naturii, ci de o artă fiica sa însăşi. Artis este nevoit să constate neputinţa de a-şi mai satisface o comunicare origina nonredundantă - cu propriile mijloace de limbaj, pierzînd încrederea atît cercetarea realităţii empirice cu ajutorul lor, cît şi în organizarea mijloace într-o estetică ideală.

Sîntem într-o situaţie-limită, care naşte o serie de întrebări :

1. *dacă natura actuală, sub presiunea creşterii demografice şi a progres tehnic, este supusă unei degradări sistematice, artistul, ca parte integra dar şi înstrăinată de această natură, ce va mai putea relata despre ea, ca ne impresioneze în raport cu viaţa, cultura şi informaţia noastră actuală*

2. *Dacă artistul a renunţat la mijloacele sale convenţionale de limbaj, care rămînea într-un cadru estetic, ce mijloace şi ce latură a creativi umane mai largi va aborda ca să ne comunice o stare de sensibilitate ?*

3. *Sînt noile mijloace şi forme de acţiune compatibile cu vechiul statut artist) şi cu aceeaşi putere de pătrundere a conştiinţelor sau concură pentru dobîndirea unui nou statut ?*

Procedînd în ordinea exprimării întrebărilor, trebuie să spunem că omul artă, ca orice om între oameni, nu are optica omului de ştiinţă asupra relaţi alarmante dintre bio- şi tehnosferă, chiar dacă tangenţial ar veni în contact raţiunile sale. Prin urmare, el îşi poate permite să admire şi să preţuiasc continuare înfăptuirile naturii ignorînd faptul că admiră porţiuni dintr-un cuprins de o afecţiune pe care doar „specialistul" (care îi face mereu radiogra o cunoaşte în adîncimea gravităţii ei. Există evident în această presup ignoranţă o falsă candoare care ascunde o tensiune afectivă ce se manif duplicitar. Să luăm un exemplu : am văzut arbori falnici, în toată splendo maturităţii vegetale, înroşiţi de depuneri chimice nocive sau sugrumaţi de de ciment întărit de ploaie pe scoarţa lor. Sentimentul e tragic, de reprima oricărei dorinţe estetice faţă de imagine, dar nu duce cu necesitate la ref naturii. Se nasc, dimpotrivă, două forme de ataşament profund faţă de fi ei. Unul de *conservare*, *protecţie*, şi *temătoare tandreţe*, iar altul de *revol* prin identificare, inconştientă poate, a fiinţei tale omeneşti cu fiinţa veg (sistemului tău respirator sufocat de aceleaşi emanaţii toxice etc.). Prin exten putem aprecia *grosso modo* că perspectiva mentală în care se mişcă activităţi creatoare contemporane de dată „recentă" este tributară manifest afective care pot fi derivate din aceste sentimente. În prima versiune de es mai lirică apar practici ce analizează cu meticulozitate înfăţişările şi com tamentul naturii, mergînd de la ecranizarea serială a fenomenelor trecăt ale orei, zilei şi anotimpului pînă la transcrierea literală a manifestărilor fiz timpului real percepute în efectele ploii pe arbori, ziduri, asfalt, în procesele de evaporare, schimbări de ecleraj, în procesele germinative şi mecanismele de creştere etc. Tot ceea ce apare ca dezvoltare firească, netulburată de intervenţia omului, capătă în registrul trăirilor valoarea de miracol şi în fiecare detaliu descoperim mai mult mister şi frumuseţe decît în cea mai savantă dintre construcţiile noastre. Ne mirăm în exaltare de limpezimea izvorului de munte, de prospeţimea muşchiului verde din pădure, de zborul planat al păsării şi de multe fenomene faţă de care am învăţat cîndva, mecanic, un răspuns ce a dispărut din memorie şi pentru care sensibilitatea noastră era adormită. Miracolul ne redă starea pierdută a uimirii copilului, a poetului sau a filosofului. Artistul concepe gesturi poetice, utopice, imaginare, pe care le inserează în natură fictiv sau concret, folosind drept mijloace materiile naturale. El învaţă astfel să repună în valoare latenţa infinită a naturii, care i se descoperă atît ca mod de expresivitate, cît şi ca mod de reflexie (*Arte povera*, *land art*, *Earth art*, *artă conceptuală*).

Dar, dacă astăzi ne mirăm de frumuseţea pădurii sălbatice, de izvorul cristalin şi de zborul păsării, mîine - un mîine ipotetic - va fi un miracol dacă ele vor mai exista, după cum ne avertizează acel semnal de alarmă. În faţa acestor perspective, intră în joc, pe de o parte, dorinţa de conservare prin care ne grăbim să ferim de eroziune şi alterare o ultimă natură ce va trăi ca măsură a unui bun pierdut, iar pe de altă parte, revolta şi strigătul de alarmă care capătă treptat, prin implicaţiile ideologice, sociale şi morale, un relief *in crescendo* pînă la forme de contestaţie globală a realităţii existente. Ne aflăm din nou în termenii revoltei romantico-expresioniste (sau, mai precis, a premiselor cuprinse în matricea dada-suprarealistă) care capătă un caracter mai violent decît în primele avangarde. Informalul, despre care am mai amintit, pare să fi ilustrat semnificativ această revoltă asociată cu o spaimă şi o agitaţie interioare duse la paroxism, provocate de oroarea standardizării mediului, a vieţii şi a conştiinţelor, dînd libertate propriilor elanuri psihofiziologice.

Există şi tendinţe care cumulează ambele sentimente - intenţia de evaziune, refugiu şi înscriere în fluxul evenimentelor naturale fiind cuplată cu situaţia de protest. Pămîntul, apa, iarba, trunchiul carbonizat, pe care „artiştii săraci” le utilizau sub semnul evident al voinţei de a se întoarce către o stare de natură nealterată, primitivă, apar ca un refugiu, dar implicit şi ca un protest - căci, operînd cu datul elementar din natură într-o ritualitate de sorginte tribală, se alege un punct de vedere pretehnologic, adică antitehnologic.

Între aceste tendinţe se mai poate insera o scenă pe care se joacă o acţiune cu o vocaţie aparent neutră. Protagonistul acestei scene trăieşte în prezent cu siguranţa unui *Homo labor* al acestei vremi, care n-a cunoscut altă lume mai bună şi se identifică cu lucrurile, produsele şi semnele actuale aşa cum fă primitivul identificat cu pădurea virgină sau cum ar fi într-o posibilă a existenţă, pe altă planetă. El pare că prosperă cu mijloacele sale actuale f să fie atins de riturile negative ale civilizaţiei industriale, fără să strige panic şi fără să mimeze o cinică şi falsă adeziune - pentru a umple vacuumul angoasă -, aşa cum încercase la un moment dat Pop-arta.

El este un copil neştiutor, un nebun sau un înţelept care nu se lasă atras tensiunea polarităţilor absolute, indiferent la dialectica binelui şi răului. Într- lume care exaltă tehnicismul şi lăcomia productivă, indiferentă la nevoile aspiraţiile profunde ale sufletului omenesc, atitudinea sa are semnifica recuperării echilibrului pierdut al unei civilizaţii mai unitare şi mai umane, care menirea sa fundamentală rămîne de a înălţa condiţia umană, îndrept gîndul şi aspiraţiile omului spre noi dimensiuni spirituale. Prin această ati dine - şi astfel răspundem la ultima întrebare - artistul reprezintă mere avangardă, iar statutul său rămîne, dincolo de mijloace, neschimbat, aşa c îl prefigura în vechime Platon: „Şi astfel să-i îndrume, din fragedă copilă către prietenie şi frumuseţe, spre armonie, pentru cauze frumoase" (*Republic*

Capitolul III

Structura

> „O, cercetător al lucrurilor, nu te mulţumi să cunoşti lucrurile aşa cum le-a produs natura în mod obişnuit, caută să cunoşti originea lucrurilor care sînt desenate în spiritul său."
>
> Leonardo da Vinci

Termenul *structură* a căpătat în zilele noastre o întrebuinţare atît de curentă şi de largă, încît fără nici o aprofundare a noţiunii oricine poate conchide, într-o aproximare generală, că este vorba despre o noţiune polivalentă care poate defini ansambluri complexe, mulţimi de stări, cadre, situaţii sau funcţii ş.a.m.d. De exemplu: structuri organice, logice, psihice, organizatorice, funcţionale, sociale etc. Abordarea atît de amplă a termenului *structură* este explicabilă prin însăşi mulţimea de semnificaţii şi accepţiuni pe care structura a căpătat-o în diferite discipline ştiinţifice şi mai ales pentru fecunditatea aplicaţiilor sale în numeroase zone de conexiune interdisciplinară. În consecinţă, problema structurilor poate fi dezbătută din numeroase puncte de vedere şi, evident, la diferite niveluri de complexitate. Accepţiunea cea mai simplă pe care o putem adopta, pornind de la nişte însuşiri generale şi în funcţie de aplicaţiile sale în domeniul care ne interesează, ar fi aceea de sistem de construcţie (din latinescul *struere*) sau, mai precis, construcţia unui sistem (totalitate) după anumite reguli, avînd un principiu de ordine şi un model de bază (modul) ce poate explica schema de funcţionare a totalităţii. În sens elementar, modulul generează prin repetiţie structura. Toate fenomenele, obiectele, procesele, indiferent de natura lor, pot fi considerate, în accepţiune modernă, sisteme ce posedă o structură, în care elementele materiale ale sistemului se află în relaţii legic determinate. Aspectul exterior, atît de divers, sub care ni se înfăţişează natura în diferitele ei manifestări formale este determinat de reguli intrinsece ale structurii, ce dau cheia ascunsă a configuraţiilor formale ale sistemului.

Explicînd astfel structura, avem în vedere *structurile metodice* (*cf.* Piaget) – modelele logico-matematice deductive care explică subiacent faptele neobservabile. Dacă avem în vedere structurile globale, atunci putem adăuga – pe lîngă observaţia că fiecare formă posedă o structură intimă mai mult sau mai pu vizibilă sau manifestă – şi faptul că orice structură, la rîndul ei, poate angajată ca element de relaţie într-o structură mai generală capabilă transformare şi autoreglaj. În cazul în care considerăm în general structura element bazic de subsol, de care depinde orice proces de configurare, prezenta proceselor structurale observate în natură, respectiv în diverse domenii activitate umană constituie o şcoală pozitivă a formei, indispensabilă înţelege metodice a fenomenelor vizuale, precum şi un puternic stimulent pen gîndirea creatoare. Lumea înţeleasă ca sistem structural este pentru artis deschidere de orizont care îi sporeşte potenţialul de exprimare, iar stud sistematic al structurilor prin experimentarea posibilităţilor obiective ale for a constituit suportul unor importante manifestări artistice la care ne vom ref la momentul potrivit.

Înţelegerea caracterului modular al structurilor prezintă în acelaşi timp importanţă practică majoră, modularea oferind raporturi precise între eleme care trebuie sistematizate, asigurînd o claritate şi o precizie operaţionale. D asemenea, cunoaşterea structurii deschide posibilitatea unor numeroase solu constructive care se pot dezvolta pe fondul unei simple organizări geometri Astfel, repetiţia unui model – unitate standard cu o anumită polivale operativă şi funcţie ordonatoare într-o structură – serveşte în mod cur necesităţilor funcţionale ale industriei şi urbanisticii, devenind în acelaşi tim şi unul dintre procesele care ocupă un loc important în contextul unor modali artistice contemporane. După cum vom putea constata în acest capitol, folosi formelor bazale simple, generatoare de structuri, a structurilor lor interioare şi modulilor derivaţi din aceste structuri prin articulaţii şi transformări origin i-a oferit artistului posibilitatea de a-şi exprima cele mai diverse şi profun exigenţe spirituale legate de exprimarea cosmosului, de infrastructura secre a lumii vizibile, de năzuinţe filosofice şi estetice sau pur şi simplu de raţionalism pragmatic al epocii noastre tehnologice.

Înainte de a trece la analiza unor aspecte esenţiale ale structurilor pla precum şi a aplicaţiilor lor, este necesar să facem o ultimă precizare – poa cea mai semnificativă – pentru conţinutul noţiunii de *structură* în cîmp artelor vizuale.

Despre utilizarea sau construirea unei structuri se poate vorbi nu numai sensul amintit anterior, de *modalitate plastică bazată pe ordonare geometri* sau matematică a unor modele, pentru că de fapt tot ceea ce se referă semnificaţia intrinsecă a semnelor plastice şi a resurselor de organizare acestora reprezintă trăsături structurale – în primul rînd pentru că în interior acestor resurse stă noţiunea de *construcţie*. A construi o imagine picturală sa un volum înseamnă a figura şi a organiza caracterul imaginii după un pla o intenţie). De asemenea, a figura înseamnă a formaliza experienţa noastră vizuală – iar modul de formalizare presupune o *înţelegere structurală* a naturii şi existenţei fenomenului, adică o înţelegere interioară esenţializată a acestuia. Privind din acest unghi, întreaga practică artistică, cu mecanismele sale de selecţie, epurare şi integrare formală, are o dominantă structurală, atît în maniera de a gîndi, cît şi în aceea de a opera concret. Acest fapt este însă mai disimulat sau mai transparent în operă, în funcţie de caracterul semnelor, de relaţiile puse în evidenţă şi de modul de organizare a acestor relaţii.

Structurile bidimensionale

În două dimensiuni, realizarea unei structuri este echivalentă cu realizarea unui cîmp izometric (reţea), folosind poligoane regulate, avînd aceeaşi latură. Considerînd unghiul de la vîrf submultiplul lui 360° (respectiv 60°, 90° şi 120°), obţinem cele trei reţele fundamentale – cu pătrate, triunghiuri echilaterale şi hexagoane. Reţeaua hexagonală poate fi asimilată cu un rezultat natural, deoarece distribuţia cea mai compactă şi izotropă a unor celule, a unor molecule crescînd din interior duce în mod frecvent la hexagon[1]. Aceeaşi observaţie este valabilă şi pentru reţelele triangulare ce pot fi descoperite în substratul multor structuri complexe naturale – minerale sau vegetale – datorită calităţilor speciale de rezistenţă şi economie de material pe care le posedă. Staticitatea, economia de realizare şi transport, precum şi polivalenţa de asamblare modulară a acestor structuri au făcut ca ele să fie cercetate cu un interes sporit de arhitecţi, designeri şi decoratori, descoperindu-se că în multe cazuri sînt mai funcţionale şi mai adecvate pentru construirea unor edificii cu caracter privat şi public decît reţelele pătrate. Consecinţa practică a acestei descoperiri a fost apariţia multor construcţii bazate pe o structură triangulară sau pe moduli derivaţi din această structură. Una dintre cele mai celebre construcţii de acest gen este cupola realizată de Bukminster Fuller la *Expo' Montréal 1967*, cu o dublă grilă de bază triangulară. Exemplele care se pot cita sînt numeroase, dar ne vom mulţumi să mai amintim doar de planul edificiului Casa della Pace, construit la Elkins Park de Franck Lloyd Wright, în 1959, precum şi planurile de locuinţe construite pe suprafeţe modulate triangular ale lui Bruce Goff.

Trebuie să mai amintim că raţiunile practice şi estetice care decurg din compunerea reţelelor formate din poligoane regulate de aceeaşi latură au fost descoperite şi fructificate încă din cele mai vechi timpuri. Romanii, de pildă, au valorificat cu multă îndemînare, în decoraţii murale şi pardoseli, posibilităţile de organizare a formelor bazilare în interiorul unor echipartiţii plane. Arabii, persanii, chinezii, japonezii şi egiptenii au extins zona aplicaţiilor decorative ajungînd la rezultate mult superioare romanilor, prin pavarea unui plan cu ma multe feluri de poligoane de aceeaşi latură. Este vorba despre cele opt echipart semiregulate care se pot construi din combinaţii de triunghi echilateral, pătra hexagon, octogon şi dodecagon (figurile 18.a şi 18.b). Arabii, consideraţi ce mai mari maeştri ai ornamentului, cunoşteau toate mozaicările care acope un plan cu un model repetat, aparţinînd celor 17 grupuri de simetrie ce epuizează toate modalităţile fundamentale în care modelele pot fi repeta diferit în două dimensiuni. Elementele operative ale acestor grupuri sîn operaţii de translaţie, rotaţie sau reflexie efectuate asupra unui model de bază[2]. Cele 17 grupuri de simetrie, după cum este bine-cunoscut, au o importan majoră în studiul cristalelor şi au fost folosite încă din vechime, după cum am precizat, la cele mai complicate decoraţii geometrice în arta islamică di Persia pînă în Spania. Farmecul acestor decoraţii constă în faptul că modele sînt formulate în adîncime, adică s-a operat simultan cu două-trei mode diferite juxtapuse, dar referite unul la altul şi în acelaşi timp fiecare la întreg păstrînd proporţia, mişcarea şi greutatea în ansamblu[3]. Exemple magistrale de artă geometrică sînt decoraţiile maure din Alhambra, care demonstrează c pînă şi în cadrul celor mai severe reguli, ce par a secătui de spontaneita compoziţia, se pot dezvolta, prin compunerea şi recompunerea motivelor infinit, variaţii inepuizabile.

Configuraţiile constitutive fundamentale ale modelelor despre care am vorbit sînt limitate cu necesitate la forme abstracte. Gravorul olandez Mau C. Escher a aplicat multe dintre cele 17 grupuri de simetrie la mozaicuri care drept regiuni fundamentale sînt folosite animale. Unul dintre ace mozaicuri reprezintă, de pildă, un cavaler pe calul său, iar altul este format di păsări care se întrepătrund în aşa fel încît spaţiul dintre păsările negre formea păsări albe care zboară în direcţie opusă.

În cunoscuta sa carte *Introduction to Geometry*, celebrul matematici H.S.M. Coxeter foloseşte aceste exemple pentru a comenta un grup de sime complicat : „La prima vedere modelul cavalerului pare să fie rezultatul transla unei configuraţii de bază de-a lungul axei verticale şi orizontale, dar la examinare mai atentă se constată că fondul este construit din aceeaşi configura de bază"[4]. Aceasta ne aminteşte de fenomenul gestaltic *figură-fond*, în ca percepţia interpretează inteligibil două aspecte succesive ale aceleiaşi imag Grupul de simetrie pentru acest model, după cum specifică Coxeter, este fapt generat de aşa-numitele „reflexii alunecate", în care o translaţie a configura este însoţită de o inversiune a acesteia prin reflexie în oglindă[5]. Regiu constitutivă de bază nu este un poligon, modulul aparţinînd unei clase ma neobişnuite de mozaicuri în care planul este acoperit, realizat din ţesă

ratic
cu m
parti
pătra
aţi c
coper
rie
epeta
ri sî
del d
ortan
um a
că d
odele
mode
întreg
rale d
ează c
neita
elor l

are a
Mauri
curi î
aces
nat di
rmeaz

aticia
imetri
nslaţi
ar la
igurat
în car
nagini
este d
guraţi
egiune
ase m
ţesătur

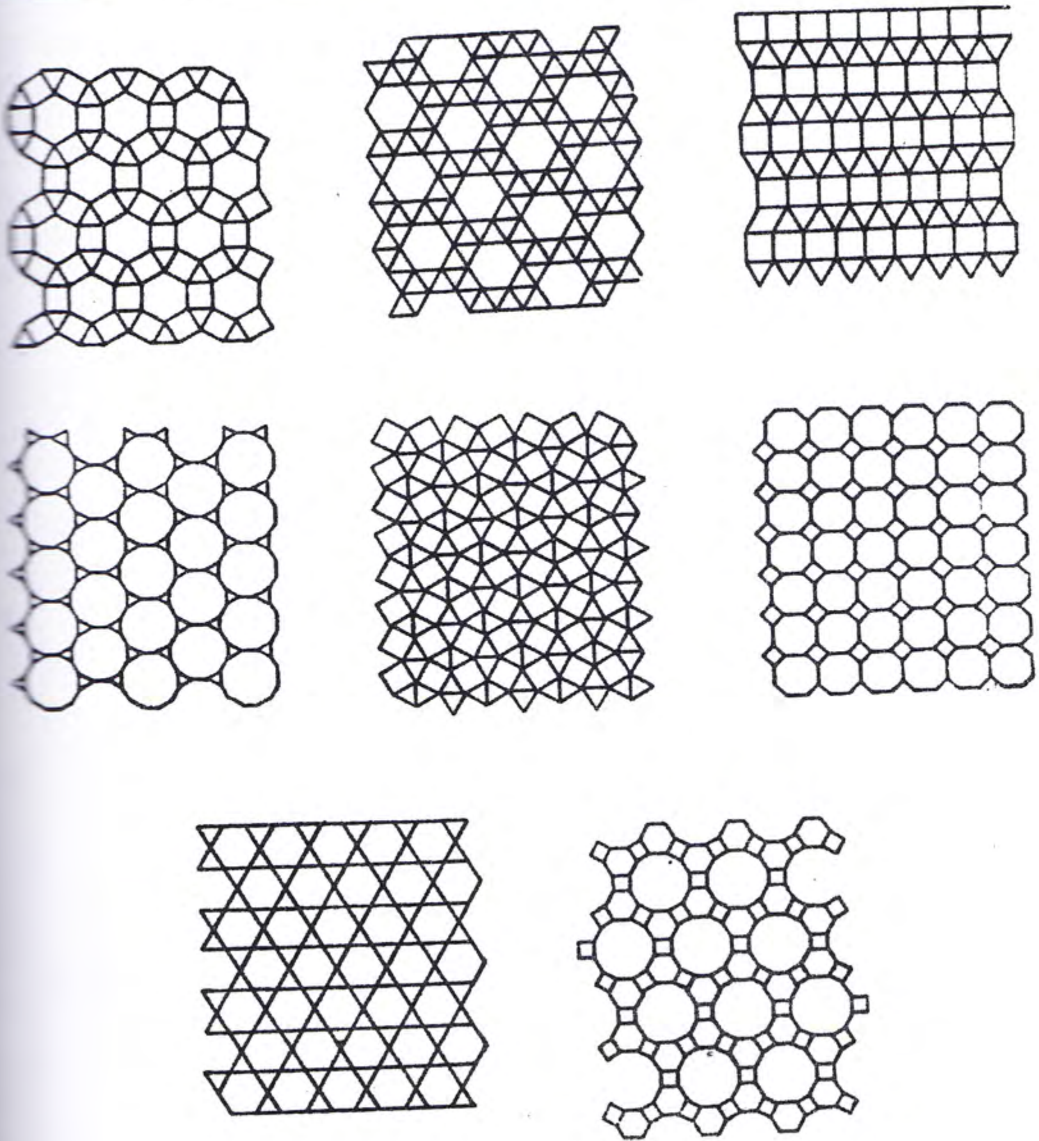


Figura 18.a. Cele opt mozaicări semiregulate

unor forme neregulate, dar identice. Forme abstracte de mozaicare nu sînt astăzi greu de conceput. Mărturie stau o serie întreagă de formule şi metode prin care se cercetează posibilităţile cele mai ingenioase de a camufla, sub raport vizual, modularitatea monotonă a unei reţele cu ajutorul unei forme plastice. Lucrurile se complică enorm abia atunci cînd se pune problema ca formele să fie neregulate şi în acelaşi timp să reprezinte ceva concret, ca în cazul lui Escher.

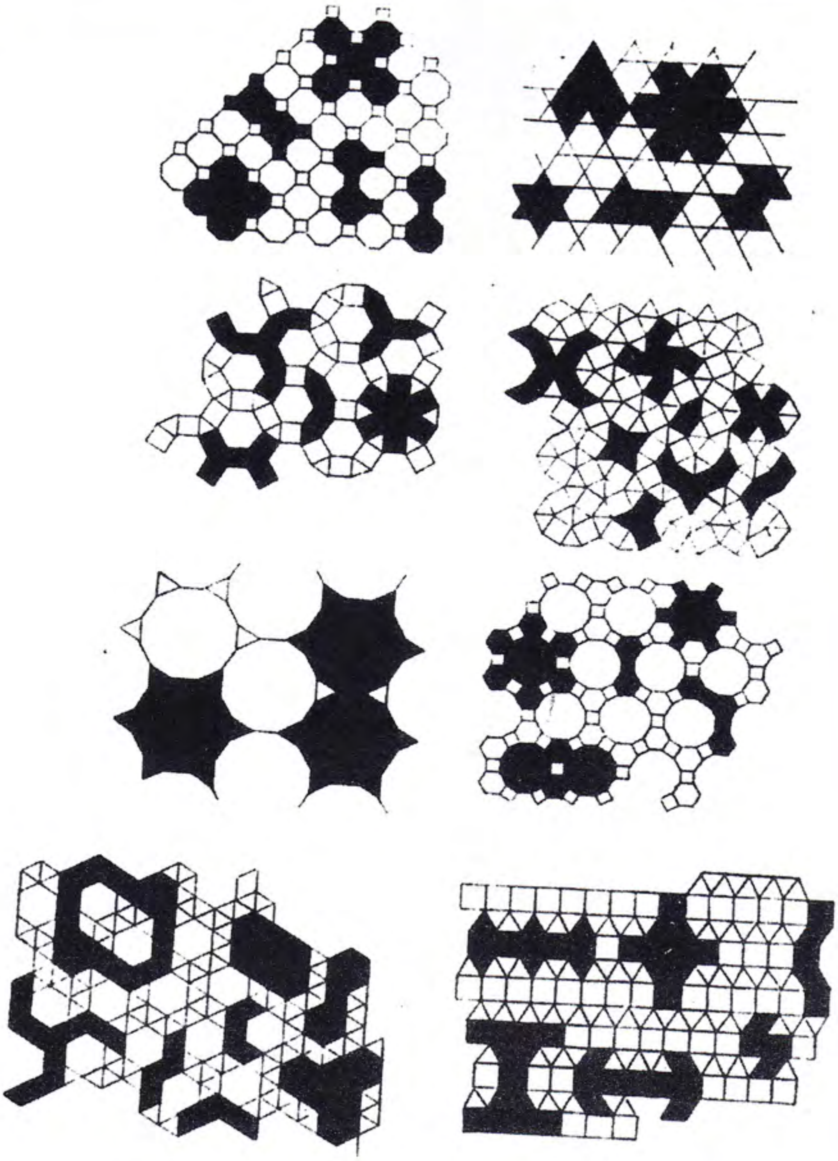


Figura 18.b. Configuraţii derivate din structurile semiregulate

Să ne oprim acum puţin la structura esenţială a formelor geometrice p care le-am considerat în echipartiţia plană ca unităţi structurale de baz definite de linii organizate într-un anumit mod, cu intersecţii în puncte determinate, realizînd însuşi suportul portant al figurii. Această structură, care perm maximum de articulaţii formale interioare şi cu ajutorul căreia putem reconst figura geometrică respectivă, se numeşte structură portantă (figura 19.a). Dacă unim fiecare punct al structurii portante cu celelalte puncte caracteristice vom obţine liniile de maximă tensiune internă a corpului, care faciliteaz posibilitatea iniţierii unei serii întregi de compoziţii formale, riguros echilibrate. Structura acestei tensiuni interne este denumită structură proiectivă (figura 19.c). În sfîrşit, dacă vom considera figurile geometrice bazice studiate ca unităţi structurale generatoare de structuri prin însăşi repetiţia lor, primele două structuri amintite se pot desfăşura pe fondul unei reţele modulare care va permite la rîndul său posibilităţi proprii de subdiviziune în multipli. Această structură este structura modulară (figura 19.b).

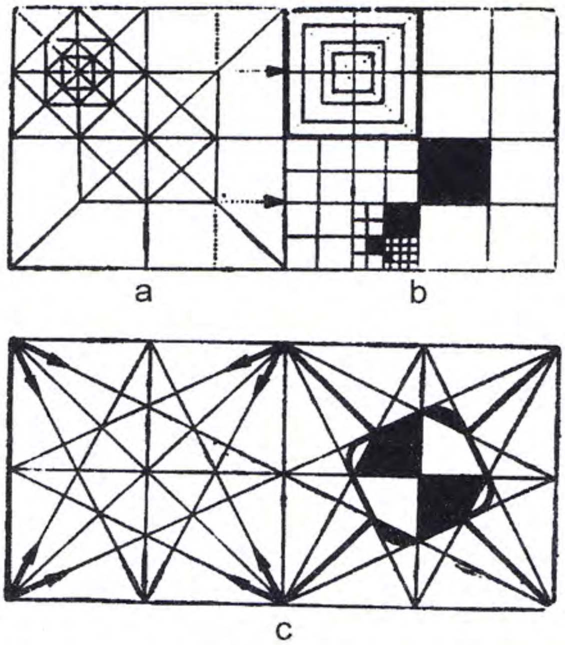


Figura 19.a. Structura portantă. **b.** Structura modulară. **c.** Structura proiectivă

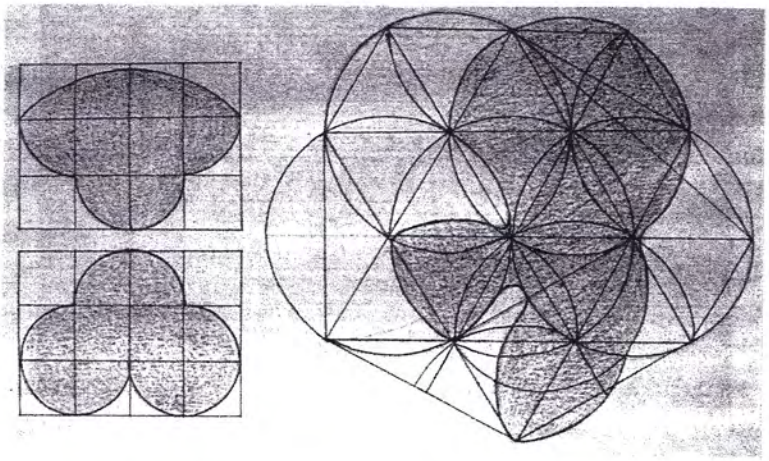


Figura 20. Studiu de explorări formale bazice, în structuri geometrice regulate (etapa I) (cursul bazele compoziţiei, anul I, condus de lect.univ.dr. Marius Georgescu)

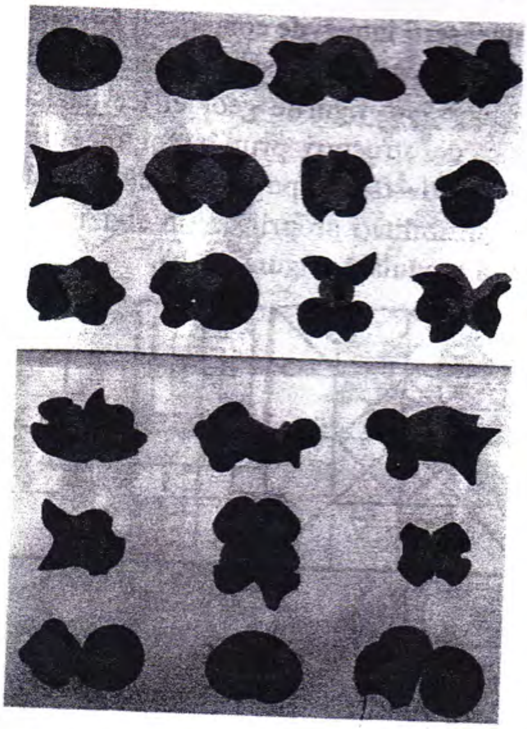


Figura 21. Configuraţii complexe derivate din racorduri multiple în structuri semiregulate (cursul bazele compoziţiei, anul I, condus de lect.univ.dr. Marius Georgescu)

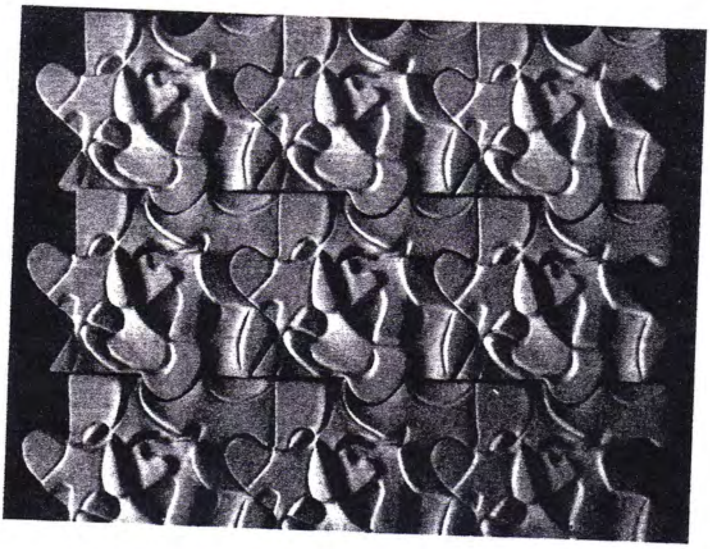


Figura 22. Compoziţie modulară cu incastru topologic (cursul bazele compoziţiei, anul I, condus de lect.univ.dr. Marius Georgescu)

e în structuri
us

compoziţiei,

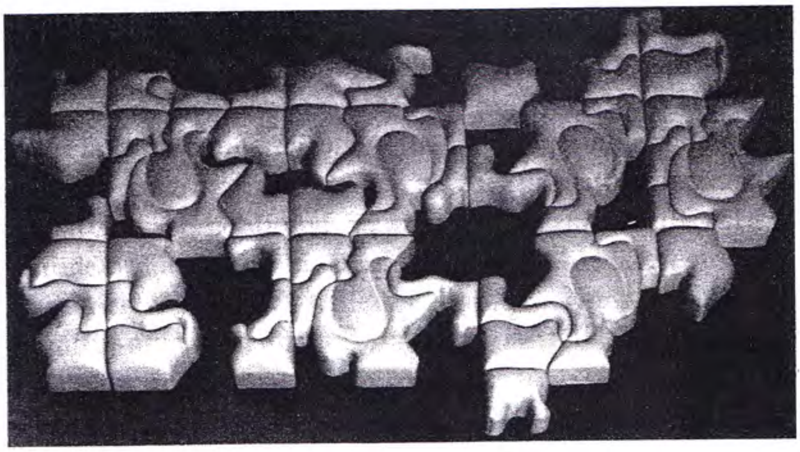


Figura 23. Compoziţie cu articulări plastice topologice în structură geometrică regulată (cursul bazele compoziţiei, anul I, condus de lect.univ.dr. Marius Georgescu)

Aceste trei moduri structurale, de explorare radiografică a formelor geometrice simple, permit amplificarea articulaţiilor formale în interiorul unei structuri plane, oferind o gamă foarte largă de posibilităţi compoziţionale. În cadrul tendinţelor artei moderne de orientare geometrică există numeroase exemple de opere plastice a căror ordonare spaţială se bazează pe analiza de tip structural a formelor bazice sau a modulaţiilor formale complexe ce pot avea loc în cîmpuri de reţele fundamentale. Se pot menţiona în acest sens experimentele lui Franco Grignani privind ipostazele dinamice ale unui triunghi echilateral prin rotaţie şi expansiune sau deformările imaginii sale proiectate prin sticle imprimate cu diverse reliefuri. În acelaşi registru de preocupări operează Gianfranco Pardi, cu cercetări asupra formelor care se pot extrage din triunghi cu ajutorul riglei şi compasului, şi Edilio Petroncelli – cu forme triangulare de iluzie tridimensională rezultate din ansamblul unor mulţimi de cercuri după o anumită lege compoziţională. Se mai poate aminti de asemenea, ca un exemplu de lucrare monumentală structurată în reţea triangulară, ambientul lui Tony Smith *Installation Expo 70* (Los Angeles Courtesy Museum of Art).

În categoria artiştilor care cercetează virtualităţile estetice ale cîmpului hexagonal putem cita de asemenea o serie de exemple notorii, cum ar fi: jocurile psihotehnice ale lui Tomshinsky, structurate în relief hexagonal, operele transformabile la intervenţie manuală ale lui Dario Dadda, precum şi variaţiunile de compoziţii modulare triangulare în hexagon executate de Graziotti[6]. Exemplele de operă plastică a cărei configuraţie se dezvoltă în limitele unui cîmp sau ale unei structuri de bază pătrată ne sînt poate cele mai familiare, pentru că deja cunoaştem în istoria artei moderne o treaptă zero a scriiturii artistice, reprezentată de Malevici, Mondrian şi Albers, al căror efort principal a fost de a epura pictura pînă la formele cele mai simple, de bază, şi de analiza riguros structura spaţiului lor interior. Despre Albers ştim, de pildă, c a elaborat lucrări cu caracter serial al căror exemplu demonstrează configura organizate după anumite legi compoziţionale într-o structură de bază pătra O amplă preocupare în acest sens se relevă şi la alţi mari creatori ai epo noastre, ca Max Bill şi Vasarely.

Structura în trei dimensiuni

Cercetarea caracteristicilor şi a modului de funcţionare a structurilor tridimensiona implică inevitabil noţiunea de *spaţiu*. Mai întîi, pentru că spaţiul real, c formă fundamentală a existenţei, care se caracterizează prin întinderea ş relaţia reciprocă a obiectelor în coexistenţa lor, are un caracter tridimensio (considerînd că orice entitate materială din colţul nostru de univers se caracterizează prin trei dimensiuni). Apoi, pentru că în sens absolut spaţiul es nemărginit, continuu izotrop, omogen şi geometric euclidian, iar geometr euclidiană sau alte geometrii - ca varietăţi abstracte ale spaţiului real - caracterizează structuralist. Categoria de spaţiu, alături de aceea de timp, n este o formă apriorică intuiţiei sensibile *independente absolut de orice experien* (Kant, *Critica raţiunii pure*, şi Hegel, *Ştiinţa logicii*), ci o categorie concre a materiei în mişcare, în procesualitatea sa. În această calitate, spaţiul devin o entitate care depinde de accepţiunea sa în mintea oamenilor - de interogaţii purtate asupra existenţei şi fiinţării ei şi de răspunsurile alăturate aceste interogaţii. El este (*cf.* Panofsky) prima dintre construcţiile mentale ale un societăţi, iar prin intermediul său sînt simbolizate concepţiile filosofic matematice şi ştiinţifice ale unei epoci întregi. Strădiunţa noastră va fi deci d a analiza *spaţiul uman*, adică felul în care se raportează omul ca subie cunoscător la spaţiul real şi mai precis relaţia care se stabileşte (în aceas luare în cunoştinţă a datelor spaţiale) între realitatea naturală şi aceea construi de imaginaţia sa.

Cercetările considerate astăzi cele mai valide (în optica domeniului nostru sînt orientate spre explorarea legăturilor dintre percepţia vizuală a spaţiului ş procesele de structurare a acestuia. Prin această dialectică se formează u proces perceptiv specific de cunoaştere, care analizează structurile ca fiind î acelaşi timp naturaliste (percepţia vizuală de tip perspectivist) şi imaginativ (conceptuale).

Făcînd aceste referiri, vom considera util să ne oprim mai întîi la un mo de analiză a spaţiului inspirat de cercetările întreprinse de Buckminster Fulle asupra structurilor geodezice, cercetări elaborate sub auspiciile cuprinzătoar

---

ale definiţiei
structurării s
referi la cîtev
şi apoi struct
O analiză
configuraţii
prin expansiu
pot obţine ar
variabil înău
serie infinită
propunîndu-
lor în absolu
În cercet
celular, ce
trebuie să fi
pot fi corpu
să poată fi
corp limitat
şi muchii
plecare în
regulate (pl
corpurile po
dînd naşte
spaţiului).
care am vo
ce le fac i
configurare
împachetar
Dacă în
ceea ce ni
rezistenţă
de maximă
însăşi. Ac
numai cu a
Fuller[7] as
că o divi
asocierea
octaedrul
cercetări
energiei

ale definiţiei de conceptualitatea structurilor fundamentale, ce reiau problema structurării spaţiului cu ajutorul solidelor geometrice. În continuare, ne vom referi la cîteva moduri principale de a concepe şi a descrie imaginea spaţiului şi apoi structura acestei imagini, de-a lungul timpului, pînă în zilele noastre.

O analiză sistematică a spaţiului se bazează pe structurile modulare spaţiale – configuraţii structurale conţinînd un spaţiu intern, capabile de a se extinde, prin expansiune ordonată, infinit în spaţiu. Plecînd de la acest raţionament, se pot obţine arhitecturi care se articulează continuu prin intermediul unui număr variabil înăuntrul unei structuri invariabile, rezultatul fiind o multiplicitate de serie infinită. Se poate afirma că este vorba despre o cercetare fenomenologică propunîndu-şi un „ontologism" al formelor – problema existenţei, a fiinţării lor în absolut.

În cercetarea structurii modulare spaţiale se porneşte de la sintagma *agregat celular*, ce impune regula potrivit căreia configuraţia unei singure celule trebuie să fie bazată pe un solid regulat. Solidele de care avem nevoie însă nu pot fi corpuri geometrice, precum conul sau cilindrul, ci un corp simetric care să poată fi juxtapozabil sieşi la infinit. Ceea ce numim solid regulat este un corp limitat de feţe poligonale care formează un ansamblu închis de unghiuri şi muchii egale, cunoscut sub denumirea de poliedru regulat. Punctul de plecare în analiza sistematică a spaţiului îl constituie studiul poliedrelor regulate (platonice) şi capacitatea lor de juxtapunere. În acest sens, ne interesează corpurile poliedrice a căror compunere oferă o diviziune continuă a spaţiului, dînd naştere la o *structură izotropă* (*omogenă şi egală în toate direcţiile spaţiului*). Considerăm deocamdată că noţiunea de *agregat celular*, despre care am vorbit, derivă din caracteristicile poliedrelor regulate, caracteristici ce le fac inscriptibile într-o sferă. Adică putem revela un proces vizual de configurare a geometriei tridimensionale a poliedrelor cu ajutorul metodei de împachetare a sferelor (*closepacking*).

Dacă împachetăm cu maximum de densitate patru sfere egale şi tangente, ceea ce ni se relevă prin unirea centrelor este o figură spaţială de maximă rezistenţă la eforturi, denumită tetraedru. Este figura care ne permite asocierea de maximă rezistenţă, dar care nu e juxtapozabilă în mod complementar cu ea însăşi. Acest lucru face ca o diviziune internă continuă, izotropă spaţială numai cu ajutorul acestui corp să fie nerealizabilă. Studiile făcute de Buckminster Fuller[7] asupra cîmpului energetic în structurile geodezice au ajuns la concluzia că o diviziune continuă şi izotropă a spaţiului este realizabilă doar prin asocierea a două poliedre cum ar fi : tetraedrul combinat cu octaedrul sau octaedrul combinat cu cuboctaedrul. Încă din 1917 Fuller s-a dedicat acestor cercetări prin care viza descoperirea unui sistem logic de modele (*pattern*) ale energiei pe care mai tîrziu le-a denumit geometrie energetică (în 1944). În elaborarea acestui sistem, pleacă de la presupunerea că este posibilă întocm unui şir ordonat de scheme geometrice capabile să explice cauza care guvern comportamentul dinamic, transformările şi reglajul forţelor din inter tuturor organismelor formale. El a încercat să explice că acest comporta energetic tinde – fie în macrocosmosul sideral, fie în microcosmosul atom să realizeze un echilibru cu maximum de economie. Fuller asimilează un c energetic în echilibru cu o aşezare compactă de 12 sfere egale şi tangen jurul unei sfere-nucleu, care circumscriu un cuboctaedru. Acest poli configurat vizual cu ajutorul unităţii compacte de 13 sfere este un *dimax* o matrice generativă care apare şi ca unitate energetică a spaţiului denum Fuller corp de echilibru vectorial, avînd muchia egală cu raza sa, în acest forţele radiate de expansiune fiind echilibrate de forţele circumferenţiale, lungul muchiilor. Observăm, în concluzie, că acelaşi solid geometric punctul de vedere al procesului vizual de configuraţie spaţială se che dimaxion, din punct de vedere geometric-tridimensional cuboctaedru şi punct de vedere dinamic corp de echilibru vectorial. Ca o paranteză, p constata de asemenea că în punctul de vedere geometric şi cel dinamic implicate două moduri de percepţie a spaţiului tridimensional. Rudolf Arnh în *Gîndirea vizuală* (*Il pensiero Visivo* – Einaudi, Torino), ne arată că fo perceptive acţionează asupra sistemului nervos, experimentînd configur spaţiale – adică ne fac să luăm în percepţie o configuraţie tridimensional ca spaţiu curbinterior, fie ca asamblaj compact de blocuri fără reziduu, în c percepem spaţialitatea externă a poliedrelor.

Revenind la dimaxion, am putea imagina o interpenetrare posibilă a ce 12 sfere, respectiv o dilatare uniformă pînă la umplerea interstiţiilor dintre Rezultatul ar fi că sferele acestui aranjament desfăşurate uniform în j centrelor fixate s-ar transforma în dodecaedre rombice, care au avantajul umple perfect spaţiul, fără nici un fel de goluri (figura 24). Experimentele Fuller şi ale lui K. Critchlow (*Order in Space*, Thames and Hudson, Lon au arătat că majoritatea combinaţiilor posibile de agregate spaţiale care pe ocuparea spaţiului fără goluri sînt derivate din poliedre regulate trunchiate din asocierea dintre poliedrele regulate şi cele semiregulate. După cum putea constata la sfîrşitul capitolului, aceste metode de compactare spa realizate prin asocierea diferitelor tipuri de poliedre, au furnizat soluţii m dologice şi în materializarea unor modalităţi ale sculpturii moderne.

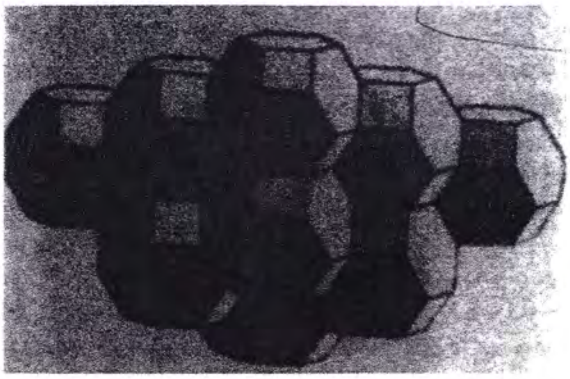


Figura 24. Dodecaedru rombic

Concluzia pe care ne-o oferă studiile lui Buckminster Fuller asupra structurilor geodezice este că eforturile într-o structură tind să se distribuie pe drumul cel mai scurt cu minimum de efort şi maximum de rezistenţă, făcînd ca însuşi cîmpul energetic să trianguleze în mod automat (triunghiul echilateral fiind figura de maximă rigiditate şi de contur minim). Ipoteza este validată de cercetări în chimie, fizică, biologie, demonstrîndu-se că natura întrebuinţează sisteme formale de coordonare compuse din structuri dispuse tetraedric. Fenomenele de frecvenţă studiate în mecanica cuantică se bazează pe aglomerări de sfere cu rază dată. În chimia organică, atomii formează molecule prin aranjamente tetraedrice în care: a) poliedrele vîrf la vîrf formează unităţi monovalente; b) cele latură pe latură – bivalente; c) acelea care se sudează plan pe plan – trivalente. Întrucît în formarea agregatelor spaţiale diviziunea continuă a spaţiului este determinată de inserţia unor elemente complementare într-o structură rigidă, se poate face lesne o comparaţie cu fenomenul de cristalizare, avînd în vedere distribuţia regulată a particulelor în spaţiul material cristalin şi forma poliedrică a cristalului. Un cristal izolat, de exemplu, creşte într-o soluţie după dicteul atomic interior (vezi capitolul II), rezultatul fiind un poliedru regulat, ce reflectă ordinea internă datorită creşterii regulate a substanţei în diferite direcţii. Structura cristalină a metalelor este şi ea determinată de cea mai strînsă împachetare de sfere identice, în care centrele atomilor de metal sînt dispuse tetraedric prin unirea centrelor sferelor aşezate în structuri suprapuse. Unind centrele sferelor într-o compactare pe trei straturi suprapuse, obţinem variantele aranjamentului în sistemul cubic şi hexagonal, care stau la baza multor tipuri de arhitectură spaţială a cristalelor[8]. Putem ilustra grafic această împachetare cu ajutorul unor cercuri tangente (figura 25). Al doilea strat se formează, după cum se observă în figură, aşezînd alternativ bilele în golurile lăsate pe primul strat. La construirea celui de-al treilea strat putem alege deja din două procedee: fie aşezăm bilele într-un gol de tip A, situat deasupra unei bile din primul strat - obţinînd o împachetare hexagonală -, le aşezăm într-un gol de tip B deasupra unui gol din primul strat, rezulta fiind o împachetare cubică[9].

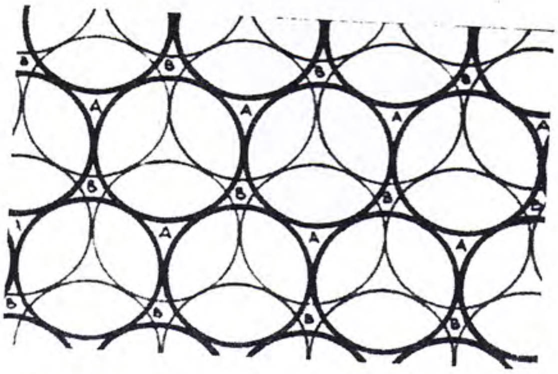


Figura 25. Structură de cercuri care explică împachetarea sferelor

Majoritatea metalelor pot fi reprezentate prin această metodă a sferel asamblate compact, ca, de exemplu : Fe, Cu, Au, Pl (cubic), Mn, Zn, Co, (hexagonal)[10]. Există de asemenea moduri mixte, derivate din forme împachetare hibridă.

Metoda de compactare spaţială a geodelor împrumută de fapt o leg naturală, atrăgîndu-ne atenţia către structurile naturale care se prezintă agregate compacte modulare, dispuse în cuiburi, cum ar fi : parenchimu porumbului, floarea-soarelui, solzii de peşte, conul de brad, carapace broaştei-ţestoase, fagurele etc. În cel mai profund sens, formele biologice pot fi agregate modulare perfecte în sensul în care sînt cele minerale, întruci ele implică o serie de imperfecţiuni şi variaţii, datorate unui proces de creşter şi dezvoltare pe parcursul căruia intervin o serie întreagă de distorsiun topologice şi reglări de forţe tensionale ce se repartizează în funcţie de temperatură, starea de agregare, gravitaţie etc. Cel mai simplu aspect al termenului modular în cazul acestor forme este utilizarea unei unităţi de bază fundamentale - celula - dispuse în agregate compacte în care repetiţia formelor identice nu e regulată, ci mai mult ritmică, după o anumită periodicitate[11]. La organismele simple structura prezintă unităţi asemănătoare, dispuse ca un motiv regulat. La organisme ceva mai evoluate, cum ar fi coralul sau alte organisme marine, modulul este compus din elemente regulate care cresc progresiv, după o anumită lege de dezvoltare. La carapacea broaştei-ţestoase elementul modular creşte de la margine spre centru, dînd impresia unei deformări prin boltire a unei reţele modulare plane (vezi figurile 26.a şi 26.b).

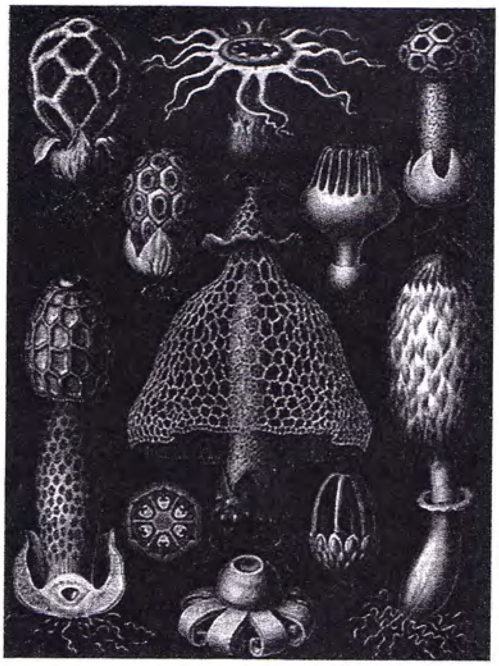


Figura 26.a. Forme şi structuri organice complexe, după Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*

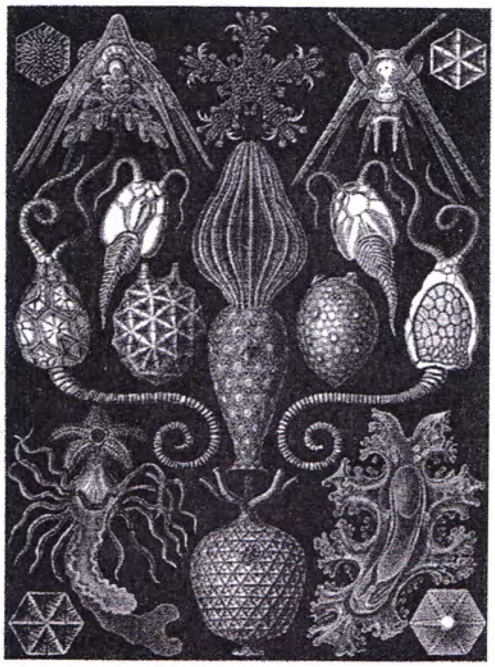


Figura 26.b. Forme şi structuri organice complexe, după Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*

Concluzia care se desprinde, fără a insista cu detalii asupra formelor atît complexe pe care le îmbracă structurile organice, este că, în îndeplinirea lumi structurate economic, natura foloseşte un sistem de coordonare fundamen în care structurile geodezice au un rol esenţial. Acestea par a fi arhet tuturor sistemelor celulare pe care evenimentele energetice le constrîng la împachetare de suprafaţă minimă. Botanistul Edwin B. Matzke, comprim alice de plumb, a descoperit că sferele împachetate compact cubic forme dodecaedre rombice, iar la o împachetare întîmplătoare formele care predom sînt neregulate cu 14 feţe, rezultat – după cum subliniază Matzke – consecinţe importante în studierea spumelor sau a celulelor vii din ţesutu nediferenţiate[12]. Unul dintre cele mai interesante exemple ale arhetip structural geodezic al formelor organice este învelişul proteic al viruşi Structurile virusale, după cum se apreciază astăzi, stau în centrul aten ştiinţei întrucît acidul nucleic din interiorul învelişului proteic conţine „control codificat al tuturor variaţiilor structurilor naturale, mai ales că vir apare pe pragul în care fenomenul fizic poate fi materie inertă sau vie Dr. Horn, în *Principiile generalizate ce guvernează învelişurile proteice viruşilor*[14], precizează că toţi viruşii se dovedesc a fi structuri geodezice frecvenţă variată, apreciind că această zonă dintre materia inertă şi materia este extrem de importantă pentru cercetarea fundamentală, întrucît ea „cons însăşi cheia structurării şi destructurării vieţii".

În fizica modernă s-a ajuns de asemenea la concluzia că aşezarea sfer în straturi concentrice în modul cel mai compact posibil în jurul unei sf centrale capătă regularităţi de structură (de dispoziţie şi distribuţie) capa să fie descrise într-o geometrie cuantică vectorială ce pare la ora act geometria fundamentală a universului.

Toate aceste exemple, care întăresc concluzia că natura foloseşte un sis general de coordonare fundamentală, ne oferă o imagine globală uimitor simplă şi de clară „despre această lume invadată de hieroglife"[15]. Ep noastră descoperă o nouă conceptualitate fundamentală care priveşte aranjame morfologic al naturii şi al vieţii. Fiecare epocă şi-a căutat modelul ce fundamental de înţelegere şi explicare a lumii şi, deşi cercetările de azi încă divergente, în sensul că nu s-a ajuns încă la o stabilitate convenţiona valorilor de semnificaţie, se pare că structura, în toate ipostazele şi implica ei, reprezintă acest model esenţial al epocii noastre.

Structura imaginii spaţiului

Percepţia spaţiului a suferit în timp modificări importante de concepţie şi reprezentare, în sensul că fiecare epocă şi-a redefinit, potrivit mijloacelor de care dispunea, conceptul de *spaţiu*. La rîndul său, limbajul plastic a suferit transformări care au avut loc în deplin acord cu inovaţiile şi cunoştinţele survenite în concepţia despre spaţiu.

În vechime, operaţia de configurare a spaţiului a coincis cu reprezentarea sa - altfel spus, cu descoperirea unui mod structural de *a descrie imaginea spaţiului*, bazat pe anumite convenţii matematice. Sînt cunoscute două moduri istorice mai importante de a concepe şi a reprezenta spaţiul, şi anume *spaţiul cartezian* şi *perspectiva*. Reprezentările spaţiale de tip cartezian sînt pure abstracţii matematice de tip analitic - prin comparaţie cu perspectiva, care implică o viziune de tip natural sau naturalist cu caracter sintetic.

Astăzi este unanim cunoscut că premisele raţionalismului modern s-au stabilit odată cu *Meditaţiile* carteziene, prin care realitatea pierdea haina mitologică pe care o avea în Antichitate pentru a căpăta o riguroasă interpretare ştiinţifică[16]. În concepţia lui Descartes, „...realitatea obiectelor este pură determinare raţională", întrucît ceea ce constituie esenţialmente lumea naturală nu sînt calităţile efemere ale obiectului, precum densitatea, culoarea, mirosul etc., ci „materia ca pură extensie cantitativă, continuă, divizibilă, susceptibilă, de o explicare geometrică şi mecanică"[17]. Ne este cunoscut că structura spaţiului cartezian este formată de un sistem de coordonare a punctelor în spaţiu astfel încît orice punct să aibă o amplasare precisă, fără echivoc, determinată de un sistem de axe. Formele de reprezentare spaţială de tip cartezian sînt : *axonometria*, *proiecţia ortogonală* şi *metoda secţiunilor.*

Axonometria este o metodă de reprezentare a obiectelor în spaţiu, graţie conservării continue a raporturilor metrice şi angulare. Obiectul rezultă deformat pentru că modul nostru natural de a vedea este condiţionat de o viziune în perspectivă. Nu vom insista aici asupra tipurilor de perspectivă axonometrică (izometrică, dimetrică, frontală, cavalieră etc.), este doar de reţinut faptul că ea a jucat un rol extrem de important în gîndirea plastică modernă. Maeştrii de la Bauhaus - Klee şi Albers mai ales (vezi figura 27) - au utilizat-o în mod creator, descoperind în ea virtuţi de expresie spaţială inedite. În ceea ce-l priveşte pe Albers, el a folosit formele axonometrice ca pe nişte construcţii grafice ambigue, care pivotează pe o axă invizibilă - cînd spre fundal, cînd spre prim-plan -, determinînd o lectură a imaginii în timpi succesivi. El a aprofundat aceste procedee în mai multe cicluri de lucrări, precum *Suită*

liniară optică (1945), *Seria viceversa* (1943), *Kinetic* (1945), *Indicating S*
(1945) şi *Constelaţii structurale* (1954). Se poate spune că, pornind
acelaşi procedeu, Vasarely a imaginat mai tîrziu spaţiile sale contradic
Spre deosebire de axonometrie, ce rezolvă o reprezentare globală a exte
tridimensionale a obiectului, proiecţia ortogonală este un procedeu de desco
nere în care obiectul rezultă din proiecţia sa pe trei plane de referinţă per
diculare între ele (vedere din faţă, de sus şi laterală). Se pare că ac
metodă era foarte apreciată de egiptenii antici pentru că puteau explica, si
şi adaptat ideal unei figuraţii plate, întregul tridimensional al corpului u
relevînd în aceeaşi proiecţie şi profilul corpului (respectiv al capului
picioarelor în mers), precum şi vederea frontală (care etalează simetria car
ristică a umerilor). Cubismul, în intenţia sa de a exprima în esenţă totali
fenomenală a lucrurilor observate, va recurge de asemenea la această me
(mai ales în faza sa sintetică). Am risca afirmaţia că, după 1910, spaţiali
legată de sistemul perspectiv este înlocuită de o viziune geometrală în
descompunerea obiectelor prin proiecţia ortogonală e frecvent folosită.
caz particular al metodei este reprezentarea dublei proiecţii ortogonale, uti
astăzi de desenul tehnic, prin care sînt indicate pe planşe toate elemente
formă şi dimensiune ale obiectelor reprezentate, necesare executării unei
sau a unui ansamblu. De obicei, această metodă este secondată şi
reprezentare axonometrică, ajutîndu-i pe specialişti să intuiască mai
formele obiectelor reprezentate[18]. Atît metoda proiecţiei ortogonale,
metoda secţiunilor sînt folosite astăzi de unii artişti pentru a dezvălui organi
interioară a formelor sau obiectelor cuprinse într-o compoziţie, în scopul
comunica situaţii şi detalii cît mai numeroase şi mai complexe despre rel
dintre fenomene. Despre metoda secţiunilor, care vizează tocmai o repreze
anatomică a obiectelor, nu vom spune decît că ea a fost valorificată de me
grupului olandez De Stijl (mai ales Van Doesburg), care doreau să ad
transformare radicală a ambientului arhitectural, dînd naştere aşa-zisului
„neoplastic"[19].

Dezvoltarea permanentă a ştiinţelor matematice – matematica difere
calculul probabilităţilor, matematica statistică – a îmbogăţit spaţiul car
cu noi forme de vizualizare cantitativă, al căror ecou nu a întîrziat
manifeste mai ales în structura cercetărilor şi organizărilor formale ale arhite
(Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Levis Kahn, Kenzo Tange) şi într-o a
categorie de sculptură, avînd drept funcţie principală organizarea ritm
spaţiului.

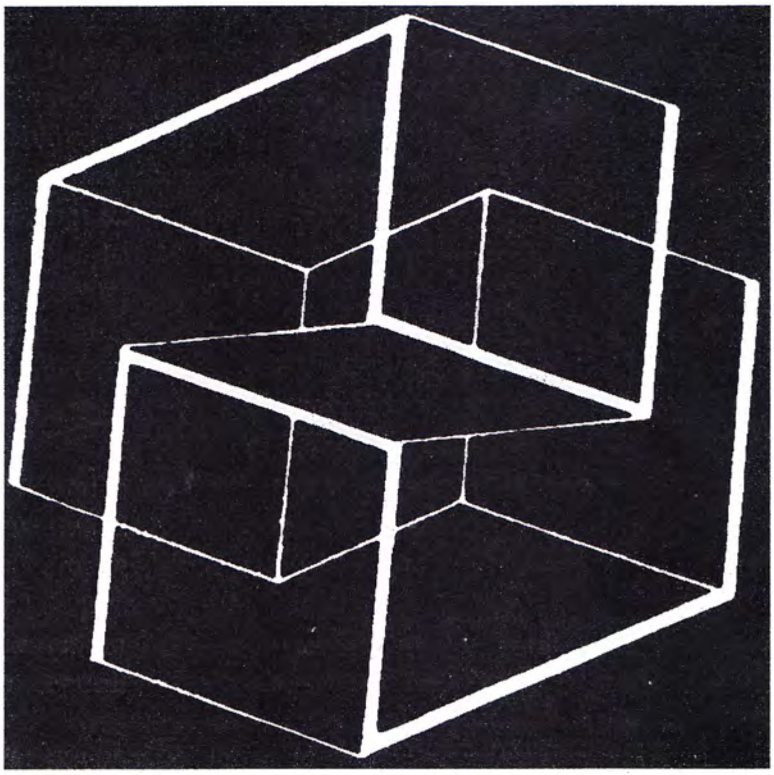


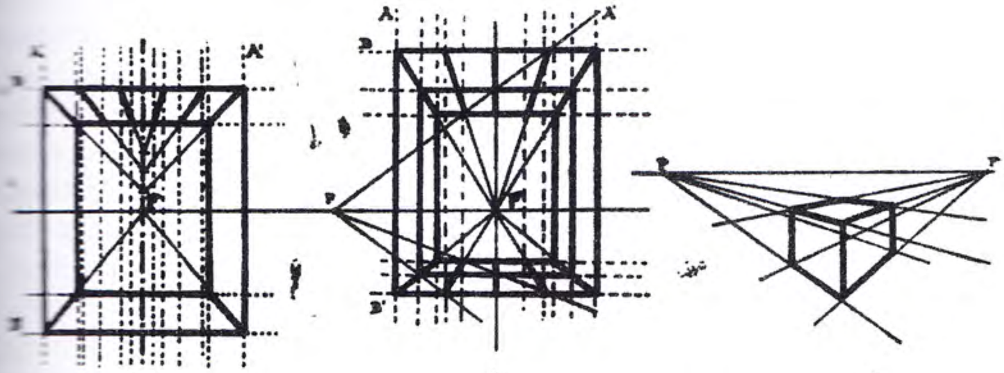
Figura 27. Josef Albers, *Constelaţie structurală* (1954)

Această sculptură se desolidarizează de scopul ei artistic, fiind considerată chiar de către autori un exerciţiu de relaţii statico-dinamice - sau pur şi simplu o compoziţie tridimensională. Cazul lui Vantongerloo - sculptor din gruparea neoplasticistă - este cel mai semnificativ în acest sens. Dar există şi alte exemple, mai ales dacă ne referim la unele lucrări - şi nu la activitatea de ansamblu a unui artist -, cum ar fi *Arhitectura 1924-8* a lui Malevici, *Coloană* din 1923 a lui Naum Gabo, *Construcţie de distanţă*, din 1920, a lui Alexander Rodchenko şi chiar o serie de lucrări cu caracter pozitivist din anii 1955-1960, intitulate concludent *Construcţie arhitectonică* (André Volteau) sau *Machetă pentru un ecran arhitectural* (Robert Adams). Punctul de plecare la Vantongerloo - aşa cum scrie Max Bill în prefaţa catalogului expoziţiei artistului la Londra în 1962 - „nu a fost să producă opere de artă, ci să-şi prezinte ideile cu ajutorul spaţiului : o activitate conceptuală, deci, nu estetică”[20].

Acest mod de a concepe creaţia plastică ni se pare de un interes crescut astăzi, reflectînd la evoluţia gîndirii experimentale a timpului nostru, la unele forme de negare a existenţei specifice a operei de artă şi de pătrundere în sfera extraesteticului.

Să ne oprim acum pentru a analiza în detaliu problema perspecti Constatarea că obiectele se micşorează odată cu depărtarea pînă devi punct la orizont, adică la limita extremă la un moment dat a vederii noastr profunzime, a stat la originea conceperii perspectivei ca mod structural d descrie imaginea spaţiului. Încă din Antichitate, omul a fost preocupat d găsi metodele geometrice cele mai adecvate pentru a reprezenta spaţiul con modului său natural de a vedea condiţionat de o viziune în profunzime. Is atestă două moduri fundamentale de perspectivă, una folosită de Antichi clasică şi Evul Mediu, denumită *perspectiva naturalis*, şi alta ridicat oamenii Renaşterii la rangul de ştiinţă matematică, denumită *perspe* *artificialis*. Amintim ca o paranteză că modul cel mai elementar de a repre spaţiul a fost *perspectiva divergentă*, care, deşi era în contradicţie cu conce naturalistă a profunzimii, definea suficient de bine ideea de spaţiu dezvăluirea faţetelor laterale ale obiectului tridimensional. În persp naturală spaţiul este structurat pe o axă de fugă verticală, întrucît a credeau într-o viziune curbă, tăind fasciculul de raze vizuale care pleacă ochi la obiect cu un plan curb[21]. Datorită acestui fapt, punctele de inter între planul curb şi fasciculul razelor vizuale proiectate pe planul desenu converg într-un singur punct, ci în mai multe aliniamente de puncte pe verticală, care se apropie progresiv între ele, cu cît sînt mai aproape de o (figura 28.a). Dacă încercăm să prelungim liniile diferitelor elemente tabloului *L'ultima cena* (*Ultima cină*) de Duccio di Buoninsegna (Siena, M dell'Opera del Uomo), vedem că ele nu converg într-un punct unic în pictorul trecentist a pictat după un punct de vedere central, dar a dep treptat privirea pe o axă de sus în jos şi lateral. Giotto, construind în a mod, intuieşte mai bine profunzimea spaţială, elaborînd volumele ca blocuri de spaţiu transparent în care plasează personajele, doar că fun tabloului rămîne plat – asemenea fundalului unei scene de teatru pe ca indică fragmente de arhitectură sau peisaj.

Renaşterea italiană, deşi a fost conştientă că viziunea curbă a anticil mai adevărată, mai naturală din punctul de vedere al observatorului ş lucrului observat (stereoscopică), a adoptat perspectiva artificială (p care permitea depăşirea unor aproximări relative a obiectelor în adî (figura 28.b). Aşa cum a fost concepută în quatrocento, perspectiva fixe linia de orizont un punct central de la care iradiază o ţesătură de convergente la cele patru laturi ale tabloului. Această perspectivă, c bazează pe un punct de fugă central, implică un observator plasat id centru, aliniat pe linia punctului de fugă, a cărei viziune este monocular (vezi Perugino, *Consegna delle chiavi – Predarea cheilor*). Perspectiva ce prezintă o serie de „aberaţii marginale” sesizate mai ales pe măsur apropiem de punctul de fugă – familiare astăzi datorită tehnicilor fotografice – pe care oamenii Renaşterii au încercat să le corecteze fie prin deplasarea elastică a punctului central la stînga sau la dreapta cadrului – creînd o viziune diagonală –, fie prin aşa-numita perspectivă angulară, cu două puncte de fugă (figura 28.c)[22]. La rîndul ei, perspectiva cu două puncte de fugă va fi perfecţionată ulterior de geometria proiectivă, care, prin introducerea unui nou unghi de proiecţie (sursă luminoasă), va rezolva raportul spaţial dintre umbră şi lumină, contribuind alături de geometria descriptivă la o cunoaştere obiectivă a naturii – în termenii lui Panofsky, „la spaţiul purificat de orice contaminare subiectivă"[23].



a b c

Figura 28.a. Perspectivă medievală. **b.** Perspectivă centrală. **c.** Perspectivă angulară

Adoptarea – în opera de artă – a mijloacelor matematice de reprezentare în mod corespunzător necesităţii de a cuprinde spaţiul într-o structură „purificată de subiectivism" – cu alte cuvinte, conform realităţii privite – are loc, după cum am văzut, în mod treptat, printr-o serie de modificări şi experienţe succesive. Astfel, „perspectiva verosimilităţii rămîne impregnată (mult timp) de amintirea perspectivelor imaginare", din acele miraculoase „peisaje cartografice sieneze în care imaginea lumii se desfăşoară pe verticală" (H. Focillon), într-un sinoptic de scene care descriu un eveniment anume. Chiar şi atunci cînd artiştii ca Paolo Ucello au un adevărat cult pentru perspectivă şi rezolvă corect complicate mişcări şi racursiuri de oameni şi animale, fundalul bătăliilor sale (vezi *La Bataglia di Sant'Egidio*) rămîne ca un decor scenic sau ca o tapiserie. Abia cu Piero della Francesca, el însuşi autor al unui tratat de perspectivă, se poate vorbi de construcţii modelate solid şi cristalin în perspectivă. Consacrată teoretic de Leon Batista Alberti în tratatul *Della Pittura* şi intrată în uzul curent al pictorilor[24], perspectiva va deveni structura ştiinţifică aptă să gireze rigoarea compoziţională a unui spaţiu plastic dominat de ideea armoniei şi ordinii celeste.

Trecerea de la viziunea planimetrică la perspectiva liniară reprezintă î același timp și desacralizarea spațiului medieval, precum și o apropiere m laică de spațiul fizic real. Se încununează astfel începutul unei noi experien spațiale în care lumea este „povestită" din exterior, senzorial eliberată de ori neliniște cosmică. Opera plastică va reprezenta armonia perfectei identifică între scopuri și mijloace, între obiecte și spațiu, care pe plan științific va gă o teoretizare adecvată cu ajutorul geometriei descriptive și proiective.

Imaginea spațiului oferit de aceste geometrii va intra în criză odată c transformările științifice care au loc la sfîrșitul secolului al XVIII-lea ș începutul secolului al XIX-lea. Odată cu fotografia, care poate produce imagi nenumărate din diferite unghiuri de vedere, cu mișcarea rapidă a imagin oferită de cinematograf și cu dezvoltarea urbanismului – care adoptă trecere de la orașul monocentric la orașul cu centre multiple –, omul modern nu se v mai mulțumi cu imaginea spațiului perspectivic, căutînd termenii unei n spațialități. Filosofia științelor – prin Poincaré – va contribui la determinare accepțiunii moderne a spațiului, precizînd importanța nu atît a reprezentări spațiului (scop în care se poate folosi convențional o geometrie sau alta), c a alterării obiectelor în spațiu (tensiuni, deformări, mișcări), care duc l schimbări de stare și poziție[25].

Pentru a ne însuși un punct de vedere mai precis asupra accepțiunii modern a spațiului și pentru a pregăti terenul unor argumente pe care le vom dezvol privitor la evoluția imaginii plastice ca protagonist al configurării spațiulu este utilă o orientare cît de sumară asupra conținutului unor concepte fundamenta ale spațiului. Avem în atenție în acest sens spațialitatea dată de mișcare continuă (geometria lui Riemann), spațialitatea văzută ca un comportamen cinetico-dinamic al corpurilor (geometria lui Heisenberg), spațiul ca loc ș spațiul în calitate de continuum, fondate de Einstein.

În geometria lui Riemann, profunzimea spațiului este dată de factorul tim O deplasare cît de mică a celor trei parametri spațiali (lungime, lățime înălțime) se face prin existența unui tensor fundamental, a cărui dezvoltare î profunzime depinde de timp. În geometria lui Heisenberg, profunzimea spațiulu este dată de factorul cuantă de lungime (traseu), deci și a patra dimensiun este spațială, dar toate la un loc depind de timp. Deplasarea în profunzim între două relații spațiale are loc prin intermediul unor verigi înlănțuite, car formează o discretă structură spațială. Așa cum am menționat mai sus, spațialitate în această concepție este dată de comportamentul cinetico-dinamic al corpurilo determinat de materie.

Din punctul de vedere al cercetării plastice, în prima optică lumea faptelo și a valorilor este considerată o succesiune de evenimente, iar în a doua trasee – parcursuri – care se precizează sau, mai precis, se definesc în timpul une determinate mişcări. În *Principiile teoriei relativităţii generale* (1917), Einstein a încercat să concilieze cele două concepţii, subordonînd materiei spaţiul, timpul şi mişcarea.

Conceptul de *spaţiu ca loc* se referă la o porţiune a suprafeţei terestre, în sensul de ambient - de la cel foarte general, teritorial, la „microhabitatul" format, de exemplu, de o masă cu obiecte amplasate deasupra. Spaţiul este determinat de lumea materială a obiectelor sau, mai precis, e o calitate a relaţiei obiectelor materiale care îl modelează făcîndu-l perceptibil în raport cu ele şi în acelaşi timp îl modulează determinînd cadenţele ritmice ale percepţiei. În termeni newtonieni, acest spaţiu este o parte mobilă a spaţiului absolut şi în acelaşi timp măsura lui, care se relevă simţurilor noastre prin poziţia sa faţă de corpuri. *Spaţiul în calitate de continuum* este o realitate superioară a lumii materiale, cvasimetafizică (vidul), independent de relaţii cu obiectele materiale. El cuprinde într-o îmbrăţişare siderală de extensie nelimitată toate obiectele existînd în mod absolut dincolo de ele. Exprimarea acestei spaţialităţi absolute a constituit preocuparea de o viaţă a unuia dintre cei mai radicali pionieri ai picturii moderne - Piet Mondrian.

În planul artelor, elaborarea unui nou spaţiu a însemnat de fapt o nouă organizare a structurilor formale şi a materialelor specifice şi implicit un nou mod de a pune în lumină un complex de experienţe noi care se referă la conţinutul lumii vizibile. Vom vedea că sentimentul spaţiului variază de la un stil al artei la altul şi că fiecare curent şi chiar fiecare artist în parte pot - operînd cu aceleaşi mijloace de vocabular - să interpreteze şi să amplifice într-o manieră proprie funcţii şi valori diferite ale spaţiului. Mai riguros, mijloacele formale cu care modelează artistul pot să spaţializeze sau să obiectualizeze la extrem conţinutul (figuraţia) tabloului.

Pentru a sublinia mai exact conţinutul acestei idei, ne vom referi la orientarea în două versiuni distincte a diferitelor mişcări plastice moderne angajate în cercetarea unei noi configurări spaţiale[26]. Este vorba, pe de o parte, despre o mişcare ce va duce la dizolvarea obiectului în favoarea spaţiului (impresionism, cubism, futurism), iar pe de altă parte, despre o mişcare ce urmăreşte recuperarea obiectului şi negarea spaţiului - mişcare a cărei consecinţă ultimă va fi desfiinţarea spaţiului proiectiv (expresionism, suprarealism, pictura metafizică). După cum vom putea aprecia ulterior, suprimarea perspectivei nu a însemnat desfiinţarea mijloacelor de redare a profunzimii spaţiale, întrucît artistul înţelege spaţiul pornind de la procedeele sale specifice de modelare a formelor, în registrul cărora există posibilităţi de a îndepărta sau a apropia formele de plan, de a aplatiza sau a volumetriza, a geometriza, a fixa sau a dinamiza, de a lumina sau a obscuriza ş.a.m.d. Pentru a înţelege mai bine aceste afirmaţii, trebuie să precizăm mai întîi că noţiunea de *spaţiu*, raportată la o activitate plastică picturală, presupune existenţa unei *concepţii bidimensionale a spaţiului*. În această concepţie, se operează cu o figuraţie fără adîncime paralelă cu planul frontal. Din punct de vedere perceptiv, condiţia sugerării a două niveluri de adîncime apare în orice raport *figură-fond* (la care ne-am referit în capitolul I). De exemplu, un semn liniar sau o figură geometrică desenată are valoare de figură în prim-plan, iar fondul hîrtiei de plan care stă în spatele figurii. Potrivit acestui mecanism perceptiv, un disc pe un pătrat va sugera trei niveluri de adîncime. În factorii de detaşare de fundal trebuie luate în considerare şi culorile, care, *luate în sine* sau în *contextul unei figuri*, dau impresia de relief prin calităţile lor radiante, transparente, opace, deschise spre în afară sau repliate spre interior. Relieful devine mai adînc sau mai discret, după relaţiile contrastante sau calitativ apropiate ale culorilor, unele fiind percepute convex (figură), iar altele ca spaţiu negativ dintre figuri. În desen, sugestia de relief se bazează pe efectul tensional al *intersecţiei* şi *suprapunerii* traseelor (vezi desene de Picasso, Klee, Miro). Luînd în considerare aceste premise în analiza inovaţiilor spaţiale ale plasticii moderne, critica de artă nu pleacă în analizele sale de la modul în care spaţiul pictural reflectă şi idealizează raporturile cu spaţiul real, ci se bazează pe realizările picturii moderne - adică pe felul în care organizarea formelor şi a spaţiului lor plastic conferă atingerea unor semnificaţii mai complete ale spaţiului.

Revenind la tendinţele moderne de spaţializare sau dizolvare a obiectului, putem să ne amintim că în estetica modernă se vorbeşte de o succesiune istorică în care s-a evoluat de la o expresie iniţială a valorilor „tactile" spre valori „optice", care a însemnat, după Riegl (*Spätromiche Kunstindustrie*), debutul eliberării subiectului în raport cu obiectul - adică trecerea de la o riguroasă încadrare obiectuală spre o valorificare treptată, tot mai liberă, a valorilor pur spaţiale. După ce în artele antice, în Bizanţ şi în arta gotică s-a cultivat cu tenacitate definirea obiectului, perspectiva artificială şi leonardescă (aeriană) a apărut ca un triumf al spaţializării cu ajutorul unor mijloace geometrice - modalitate care se va menţine în uzanţă pînă la impresionism.

Impresionismul va folosi încă o reprezentare spaţială de tip perspectivic, la care va asocia o tehnică iluzionistă - de descriere a volumelor prin organizarea unui cîmp de vibraţii cromatice. Se vor suprapune în maniera sa două imagini spaţiale - una tradiţională, a perspectivei, şi a doua care experimentează descompunerea luminii, dizolvînd obiectele ce contribuie doar la formarea structurii spaţiale a tabloului.

Prin cubism, spaţiul perspectiv al Renaşterii va intra în criză, obiectul fiind observat simultan din mai multe unghiuri de vedere, de unde şi utilizarea descompunerii analitice a formelor şi în acelaşi timp a unui procedeu sintetic de transformare a imaginii sale. În perspectivă, după cum ştim, orientarea nu contează, întrucît, spaţiul fiind omogen şi izotrop, constant în toate direcţiile, se poate alege oricare punct de vedere considerat optim. În viziunea cubistă, în organizarea imaginii au importanţă diversele direcţii spaţiale care depind exclusiv de orientarea observaţiei, scopul fiind a obţine cît mai multe informaţii obiective despre obiectul tratat.

Făcînd aceste observaţii, am putea să fim încercaţi de sentimentul unei contradicţii – adică încadrarea curentului într-o categorie de negare a obiectualităţii ar fi incompatibilă cu o anumită „dragoste obiectuală" a cubiştilor şi cu dorinţa de a obţine cît mai multe informaţii obiective despre obiecte. De asemenea, faptul că cubismul suprimă modeleul, recuzînd perspectiva, iar în prima sa perioadă (analitică) cultivă monocromia – pentru evidenţierea formei – ar putea să ne îndemne să-l apreciem mai mult ca demers obiectual. Este adevărat, de asemenea, că dintr-o practică cubistă (colajul) s-a ivit o posibilitate de obiectualizare care a constituit ulterior rădăcina unui proces plin de consecinţe pentru arta secolului XX.

Primul argument ce clasează cubismul drept un curent de negare a obiectualităţii este descompunerea analitică a formei, respectiv fragmentarea conţinutului obiectual prin prezentarea simultană a mai multor unghiuri de vedere spaţială, pe care ochiul nu le poate vedea simultan. Este vorba de fapt despre o spaţialitate dată de un comportament cinetico-dinamic (ca în geometria lui Heisenberg), în cadrul căreia are loc o temporalizare a spaţiului tabloului. Să luăm ca exemplu o lucrare a lui Braque din anul 1913 care tratează ca subiect al tabloului masa unui muzician. Obiectele materiale dispuse aparent destul de arbitrar şi ireal în spaţiul acestui tablou sînt „cuante" legate între ele mai mult prin înlănţuiri temporale decît spaţiale. Dacă eliminăm toate obiectele care stau pe masă, pentru ca apoi să le reducem treptat la locul lor, putem izola speculativ mai multe timpuri de acţiune. La timpul unu, masa e văzută frontal, cu o chitară şi nişte note muzicale – ca şi cum ar fi văzută de cineva care şade pe un scaun. La timpul doi, masa apare văzută de sus – deci aceeaşi persoană care s-a ridicat în picioare o vede din alt unghi spaţial. La timpul trei, persoana pune un tablou şi o fructieră pe masă. La timpul patru, aduce mai multe cărţi şi le lasă pe masă deschise. La timpul cinci, muzicianul, căci despre această persoană este vorba, a fumat din pipă şi a băut apă – dovadă obiectele rămase pe masă. La timpul şase apare o secvenţă care ne sugerează o nouă poziţie a chitarei aşezată pe masă – o presupunere a unei mişcări prin care muzicianul a luat instrumentul, a cîntat şi l-a aşezat pe masă din nou, în altă poziţie. La timpul şapte, muzicianul reaprinde pipa şi citeşte jurnalele, pe care le aşază de asemenea într-un mod diferit decît fuseseră prima dată etc. etc. Este o descriere fictivă, pentru că muzicianul poate avea trei pipe şi două chitare şi le poate aşeza alături de alte obiecte, privind ansamblul lor în mod simultan. Pictorul

B.C.U. „M. EMINESCU" IASI

nu s-a gîndit atît de descriptiv ca noi, sarcina sa fiind nu să reconstitui anecdotă, ci un fapt pictural. El a temporalizat însă conştient spaţiul tablou asociind obiecte cu diferite funcţionalităţi care nu pot fi folosite deodat care sugerează diferite sentimente sau acţiuni. Spaţiul naturii statice a Braque nu este spaţiul integral fixat în interiorul tabloului de o perspec care cuprinde şi profunzimea, şi obiectele, ci este spaţiul mişcării sau, în termeni, spaţiul a devenit forma timpului. Printr-o descompunere analitic o stratificare de obiecte - care, aşa cum spuneam, nu mai sînt obiecte, „cuante materiale" - se exprimă o zi întreagă de acţiuni ale unui om (muzician tensiunile, mişcările şi psihologia sa în faţa obiectelor. Tabloul este dec imagine plastică în care se rezolvă spaţialitatea obiectelor, văzută ca înlănţu de evenimente, mişcare, timp[27]. „Braque a înţeles" - arată G.C. Argan monografia sa despre artist - că „experienţa umană nu este formată de un s unic emoţional, ci are o profunzime de timp ca spaţiu şi că toată lu miturilor şi noţiunilor participă în mod activ la această experienţă".

După această digresiune prilejuită de analiza cubismului, să ne referim o mişcare ce, în ceea ce priveşte negarea obiectului, are un fundament com cu acesta. Este vorba despre futurism, în ale cărui cadre operative se vor fo de asemenea o serie de procedee de descompunere a imaginii, încercînd reconstituie într-o singură secvenţă toate fazele succesive ale obiectului mişcare. Modalitatea futuristă aminteşte în multe privinţe un procedeu exp mentat în tehnica fotografică - fotografia stroboscopică -, reuşind să re într-o singură imagine succesiunea tuturor mişcărilor care definesc o acţiu dinamică - de exemplu, mişcările unui jucător de tenis, deplasarea unui cal călăreţ, a unui cîine sau a unei păsări în zbor (ultimele două exemple fi subiectul unor tablouri de Giacomo Balla). Spaţiul în tabloul futurist e „ceva care se construieşte... în timpul actului picturii, ca spaţiu de acţiune de rezonanţă a purtătorului imaginii" (Werner Hofmann).

Premisele procesului de recuperare a obiectualităţii trebuie căutate, pe o parte, în interiorul unor tendinţe de dizolvare a obiectului (ne gîndim în ac caz la colajul cubist care a deschis calea asamblajelor dadaiste - *Merz* al Schwiters, *Calea frotajelor* al lui Max Ernst şi *Ready-made* ale lui Duchamp iar pe de altă parte, trebuie privite ca o consecinţă a eliberării de regul imitării iluzioniste a realităţii. Această eliberare apare pentru început tranşant formulată la expresionişti şi aparent mai puţin în pictura metafizic suprarealism, care operează în general cu mijloace tradiţionale de configura Am spus *aparent* pentru că doar detaliile luate separat au o rezolvare academi dar lumea relaţiilor lor, respectiv organizarea ansamblului lucrării, este concep după alte reguli.

Să luăm ca exemplu lucrarea lui Giorgio de Chirico - întemeietorul, alătu de Carlo Carra, a picturii metafizice - intitulată *Stanchezza dell'infinito*, care spaţiul proiectiv a fost destrămat prin introducerea mai multor puncte de fugă, într-o perspectivă centrală, creînd astfel impresia unui spaţiu neverosimil în centrul căruia tronează o sculptură văzută în axonometrie. Avem de-a face cu două reprezentări spaţiale incompatibile : o perspectivă alterată, halucinantă, care ignoră legile sale de construcţie, şi o axonometrie, ambele dînd, pe fondul unei cromatici sumbre, imaginea stranie a unui spaţiu ireal şi enigmatic (vezi figura 29). Pictura metafizică este considerată un preambul al picturii suprarealiste sau în orice caz un moment care a inspirat şi a influenţat spiritual acest curent. Părerea lui Chirico - potrivit căreia opera nemuritoare trebuie să „...depăşească [...] limitele omeneşti", să fie străină de logică, apropiindu-se astfel de „vis şi de mentalitatea infantilă" - este împărtăşită de aspiraţiile suprarealismului. Această mişcare, alături de arta abstractă, a reprezentat unul dintre momentele cele mai caracteristice ale cercetării artistice contemporane, cu atît mai mult cu cît cadrele sale operative sînt foarte diverse şi cu tentacule absorbante întinse în sfera altor mişcări artistice ale vremii. Acest lucru a fost posibil întrucît sinteza sa vizuală nu tinde spre o armonie contemplativă, ci este preocupată de conţinut, „de actualizarea proceselor de combustie interioară ; de sublimarea nedeterminată care izvorăşte din adîncul mării psihice...".

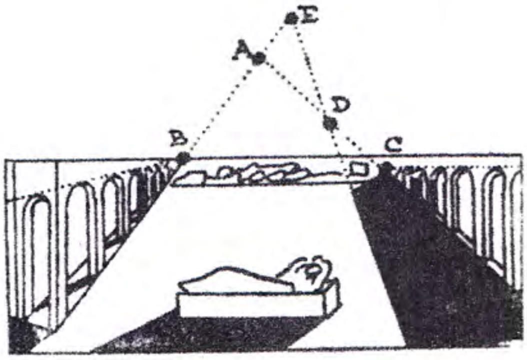


Figura 29. Giorgio de Chirico, *Infinitul copleşitor*

Trăsătura principală a gramaticii suprarealiste este realizarea unei imagini integral-realiste în detaliu - uneori cu mijloace academice de transcriere a imaginii - şi absurde în ansamblul relaţiilor, unde legile fizice care nu mai funcţionează lasă spaţiu de manifestare legilor psihologice. De asemenea, aşa cum s-a amintit, unii protagonişti ai curentului vor continua obiectualizarea introdusă de colajul cubist, prin fabricarea unor obiecte care „...iau naştere din lucrurile care ne înconjoară şi ajung să se deosebească între ele numai prin simpla «mutaţie a realului»" (Breton).

O altă tentativă de a sacrifica spaţiul perspectivic şi de a introduce o viziune plată, deschizînd astfel o nouă eră de explorare a artelor vizuale unde vor triumfa obiectele, aparţine expresionismului. Afirmaţia că introducerea unei viziuni plate suprimă spaţiul perspectiv se referă la ideea că orice cercetare spaţială implică, aşa cum remarcă Panofsky, „...fie chiar şi ca simplă prezenţă alterată, un reziduu de perspectivă care confirmă şi garantează acel reziduu de obiectivitate...”[28] al însuşi spaţiului tridimensional.

Deşi unii dintre expresionişti vor rămîne credincioşi modeleului tradiţional sau vor fi sensibili la influenţa cubistă, ceea ce caracterizează curentul în ansamblul său este desfiinţarea tradiţiei spaţiale academice, prin transformarea ecranului plastic într-un obiect folosind o tehnică picturală plată şi de oarecare violenţă cromatic-gestuală. Am găsit ilustrate concludent aceste trăsături la o serie de pictori ce aparţin şcolii germane - acolo unde expresionismul a îmbrăcat forma cea mai virulentă - ca Franz Marc, E. Nolde, Karl Schmidt-Rottluff. La aceştia i-am putea adăuga pe Jawlensky, Constant Permeke şi Rouault. Făcînd o analiză spaţială la unele opere ce le aparţin acestor artişti, ca, de exemplu, *Pierrot* (Rouault) sau *Ieşirea lunii* (K. Schmidt-Rottluff), se poate observa că obiectele nu mai sînt relaţionate cu precizări de direcţii, orientare sau profunzime, respectiv fără interes pentru cele şase direcţii spaţiale pe care se axează percepţia sferică a spaţiului - sus, jos, stînga, dreapta, faţă, spate -, fiind un exemplu concludent de viziune plată în care obiectele triumfă asupra spaţiului.

Pentru pictura europeană, viziunea plată a reprezentat neîndoielnic un moment revoluţionar şi, dacă ţinem cont de faptul că modul nostru obişnuit de a vedea are loc în termeni euclidieni şi că pictura de la Renaştere pînă în acest moment a conceput spaţiul în aceşti termeni, vom înţelege de ce contrazicerea acestui mod a stîrnit o opoziţie atît de vehementă în spiritul vremii. Se pare că prima tentativă de figură plată îi aparţine lui Manet. *Olympia* sa nu a stîrnit scandal pentru că era goală, ci pentru că - aşa cum s-a exprimat Théophile Gautier, „modelul (era) inexistent”. Mai tîrziu, în perioada cubistă, Juan Gris - într-o conferinţă ţinută la Sorbona (15 mai 1924) - considera pictura plată unica soluţie demnă de pictura contemporană: „Vom spune chiar că singura tehnică picturală posibilă este un fel de arhitectură plată colorată”. De altfel, se poate afirma că de la Matisse încoace cultivarea tonurilor pure şi lipsa modeleului spaţial (pentru a se păstra intactă compoziţia) au făcut ca viziunea plată să devină una dintre caracteristicile esenţiale ale picturii moderne.

Desigur, aici s-ar cuveni să facem o precizare. Nu orice pictură plată accede spre o intenţie netă de materializare sau obiectualizare a cîmpului pictural, acest fapt depinzînd de felul în care artistul foloseşte termenii plastici. Jordan, de pildă, în *The aesthetic object*, consideră că lumea construită din culori este mai puţin obiectuală decît cea construită din figuri ale obiectelor. Cu toate acestea, sînt suficiente exemple - mai ales în pictura nonfigurativă - în care culoarea capătă o valoare şi o destinaţie profund materiale, atît în sine (Tàpies, Fautries, Dubuffet), cît şi ca mijloc de articulare a unui spaţiu material (Léger).

În epoca de constituire şi apoi de expansiune a mişcării suprarealiste, impulsul de descoperire a obiectului în favoarea spaţiului va continua să fie prezent şi în activitatea paralelă a grupurilor de formaţie abstractă.

Aportul esenţial al acestei picturi în cercetarea spaţialităţii moderne a fost descoperirea spaţiului deschis, cu profunzimi şi întinderi nelimitate, în care lumina vine de pretutindeni, distrugînd un punct de vedere privilegiat. Această viziune, care a declanşat o revoluţie în cercetarea spaţialităţii contemporane, punînd bazele unor noi forme de investigaţie plastică, i-a dat artistului sentimentul unei mai mari apropieri de gîndirea ştiinţifică modernă ce a descoperit *relativitatea* şi a construit prin generalizare geometrii fără corespondent direct în spaţiul accesibil observaţiei.

Putem reţine că şi în interiorul grupărilor abstracte unele tendinţe vor continua poetica exaltării spaţiului, iar altele vor adera la poziţia şi intenţiile de recuperare ale obiectului demonstrate de suprarealism şi pictura metafizică.

Pictura abstractă poate fi considerată o situaţie-limită la care s-a ajuns datorită autonomizării mijloacelor formale. Kandinsky ne-a făcut să înţelegem că mijloacele au o putere intrinsecă, o forţă interioară care sporeşte dacă „sunetul [...] interior [se referă la linie] nu este slăbit de funcţia de a desemna lucruri" - adică de a copia realitatea perceptivă. Dar, dacă mijlocul formal capătă valoare de realitate concretă independentă de orice comparaţie cu realitatea perceptivă, cum vom putea stabili o demarcaţie în sînul artei nonfigurative între o tratare spaţializantă nonobiectuală şi una obiectualizantă? Putem răspunde că accentuarea unuia din aceste caractere depinde de modul de tratare a raportului dintre figuraţie - definită gramatical de linii, pete, contururi, zone colorate, structuri etc. - şi ecranul plastic. Este bine-cunoscut, de exemplu, că seria tendinţelor de eliziune totală a obiectului e deschisă de Mondrian, care face prima tentativă de exprimare a spaţiului plat cu ajutorul unei structuri formate din cadre ortogonale. Din exemplul său se revendică o şcoală întreagă care va integra spaţiul într-o suprafaţă folosind structuri grafico-cromatice de natură geometrică. În aceste lucrări figuraţia geometrică este atît de echilibrată şi absorbită ecranului plastic, încît serveşte doar ca linii de forţă ordonatoare a spaţiului. Este vorba însă mai curînd despre o noţiune a spaţiului concret neperceptibil - un spaţiu sideral, absolut, dincolo de obiecte (vezi conceptul de *spaţiu ca un continuum*).

Alte grupuri de esenţă mai lirică vor exprima spaţialitatea fie prin legăturile dimensionale dintre petele de culoare, fie chiar prin posibilitatea de existenţă spaţială a unei singure valori cromatice, care devine în acelaşi timp suprafaţă şi adîncime. De asemenea, avem în vedere tot aici o spaţialitate determinată de relaţiile care se stabilesc între un anumit număr de semne pe un ecran plastic – semne acţiune (Hartung, Soulages), semne dispuse angrenat (Capogrossi), semne multiplicate spectral (Mark Tobey), semne perforate – care inserează neantul într-o suprafaţă – (Fontana) etc. În aceste cazuri, legile compoziţionale ce asamblează semnele în planul lucrării se angajează într-o dialectică în care intervalul dintre semne are cînd valoare de spaţiu, cînd calitate de formă cu valoare obiectuală.

De această dată, sîntem mai aproape de un spaţiu înţeles ca o calitate a relaţiei dintre obiectele materiale (spaţiul ca loc) în care privirea respiră între semne şi îşi găseşte drum de pătrundere spre interior.

Referitor la tendinţa recuperării obiectului, acesta îşi găseşte teren de desfăşurare în mai multe versiuni stilistice şi cadre operative distincte. Astfel, una dintre aceste versiuni de natură pozitivistă va pune problema reliefului constructiv ca obiect plastic ce defineşte un domeniu plastic bine precizat, cu mijloace care cuplează într-o formă sintetică experienţa constructivistă şi neoplasticistă (Anthony Hill, Victor Pasmore). O a doua versiune dezvoltă o pictură în relief care suprimă spaţiul folosind o materie densă, opacă şi tactilă, asemenea unei tencuieli în care sînt practicate impresii, incizii şi zgîrieturi.

S-ar putea crede că valorificarea calităţilor materiei ca extensie totală ce cuprinde aria tabloului este mai mult o distrugere a formei sau în orice caz un pol opus concretizării unei imagini-obiect. Pentru noi însă, nu numai reîntoarcerea la o figuraţie anume semnifică recuperarea obiectului, întrucît „masa concretă a unei materii, făcînd abstracţie de forma sa, este [...] un lucru viu" şi trădează „puteri şi expresii aluzive la adresa unor conţinuturi care, fiind latente, nu sînt mai puţin profunde şi reale".

În sfîrşit, am putea include în sfera tendinţelor de reîntoarcere la obiect o serie de practici care se atestă ca o continuitate a experienţelor dadaiste şi suprarealiste (Kalinowski, Joseph Cornell), unele dintre acestea mergînd pînă la inserarea obiectului în pictură (Rauschenberg).

Aceste consideraţii de natură morfologică fac posibilă o primă orientare mai generală asupra problemei imaginii spaţiului expresiv, aşa cum a fost interpretat în domeniul picturii moderne (*a spaţiului încorporat direct în ţesătura formală a suprafeţei plane*), sau a picturii în general (situaţie în care avem în vedere şi spaţiul ca atribut al profunzimii figurate).

Pentru o privire completă asupra problemei interpretării plastice a spaţiului în general, trebuie să avem în vedere şi cîteva consideraţii care privesc tratarea spaţiului plastic conceput prin directă colaborare cu spaţiul fizic real, cu alcătuirea sa macro-microscopică. Cu aceste referiri, vom ieşi evident din ceea ce am numit *structura imaginii spaţiului* şi ne vom plasa în sfera unor relaţii plastice care aparţin, prin manifestarea lor concretă, de structura în trei dimensiuni. Aici ne referim în general la arta sculpturii şi în special la ceea ce înţelegem azi, graţie experienţei secolului XX, printr-o sculptură.

De la vechii greci pînă în zilele noastre, condiţia sculpturii a fost definită în limbajul formal de o masă compactă care dislocă şi ocupă o anumită cantitate de spaţiu. Această definiţie a rămas adecvată în zilele noastre doar unei anumite categorii de sculptură, în care am putea include fără să facem disocieri stilistice opera lui Arp, Gilioli, Henry Moore, Brâncuşi, Giacometti etc. Această categorie de sculptură bazată pe volume-forme-masă este legată mai ales de valori convexe, spaţiile negative fiind semnalate rar şi cu caracter secundar. Spaţiile negative cîştigă o pondere mai mare începînd cu sculptura cubistă (Alexander Archipenko, Jacques Lipchitz) pentru a deveni - prin Henry Moore, Barbara Hepworth, Etienne Martin şi alţii - o componentă stilistică principală a sculpturii moderne.

Dacă privim însă o construcţie sculpturală executată de Chillida - unul dintre marii sculptori spanioli contemporani -, ea ne oferă o altă versiune a sculpturii, ce apare asemenea unei dezvoltări sculpturale ramificate de trunchiuri prismatice care străbat spaţiul, orientîndu-l vectorial pe un anumit perimetru zonal. În aceeaşi categorie de sculptură cu caracter deschis, vom întîlni şi lucrări care pornesc de la procedeul asamblării unor suprafeţe plane, asemenea unor cămăşi sau frontiere zonale ce compartimentează spaţiul şi izolează în acelaşi timp din spaţiul infinit cantitatea de spaţiu compartimentată (Berto Lardera, Anthony Caro, stabilele lui Calder), sau lucrări alcătuite dintr-o structură reticulară ce se lasă pătrunsă de spaţiu în toate direcţiile spaţiale (François Morellet).

Există de asemenea - ca o categorie mai specială - artişti preocupaţi de a exprima sculptural structurile invizibile ale universului fizic, ca, de pildă, efectele activităţii electromagnetice, liniile de forţă ale unui cîmp sau scara unui aranjament electronic (Takis). Ei se străduiesc să caute un raport de identitate în plan macroscopic (perceptiv) acestor forme invizibile şi să le exprime printr-o analogie cu o morfologie sculpturală.

Spaţiul imaginii (contribuţii ale Gestalt-psihologiei)

Am făcut deja aluzie, în consideraţiile privind raportul dintre spaţiu şi obiect, la deplasarea atenţiei în condiţiile moderne de la reprezentarea spaţiului la schimbările de stare sau de poziţie pe care le poate suferi obiectul în spaţiu. Obiectul este o imagine care posedă spaţialitate proprie în sensul că, organizat într-un mod sau altul, formează un spaţiu şi determină caracteristicile acestuia. Gestalt-psihologia, care a studiat forma ca rezultat al organizării percepţiei, consideră că orice activitate de organizare a obiectelor - a imaginilor - pentru a forma un spaţiu este un proces de configurare ce depinde de percepţia vizuală. În aceşti termeni, nu se mai pune problema de a cerceta care poate fi *structura imaginii spaţiului*, în măsura în care spaţiul nu este un dat *a priori*, obiectiv exterior nouă, ci care este *spaţiul de organizare a imaginii*, respectiv al obiectelor ce configurează spaţiul. Conform acestor criterii, se consideră că acest spaţiu va fi caracterizat de valorile profunzimii ce reprezintă elementele de orientare, direcţie, distanţă, vibraţie a luminii etc., toate la un loc depinzînd de organizarea percepţiei vizuale.

Cele patru configuraţii prezentate în figura 30 ilustrează sumar cei patru indici clasici ai profunzimii: 1) mărimea relativă; 2) perspectiva liniară; 3) suprapunerea imaginilor; 4) gradul densităţii reţelei liniare sau cromatice. Analizînd imaginile din figura 30, se poate constata uşor că mărimea relativă a celor trei dreptunghiuri progresiv mai mici nu ne oferă o informaţie obiectivă în planul organizării spaţiale, dacă acestea nu sînt concepute cu referire la o constantă a mărimilor şi la raporturile formale familiare. Astfel, putem considera dreptunghiurile progresiv mai mici fie trei elemente plane de mărimi diferite, fie trei elemente de aceeaşi mărime care se micşorează în perspectivă. Acelaşi lucru este valabil şi în diagrama alăturată, unde imaginea poate fi înţeleasă fie ca figură plană (adică un trapez), fie ca imagine care fuge în perspectivă. Se poate aprecia de aici că structura bidimensională a unei imagini în perspectivă este valabilă pentru un număr aproape infinit de configuraţii spaţiale compuse în aceeaşi piramidă optică, motiv pentru care se consideră că nici perspectiva liniară nu oferă informaţii obiective asupra organizării spaţiale.

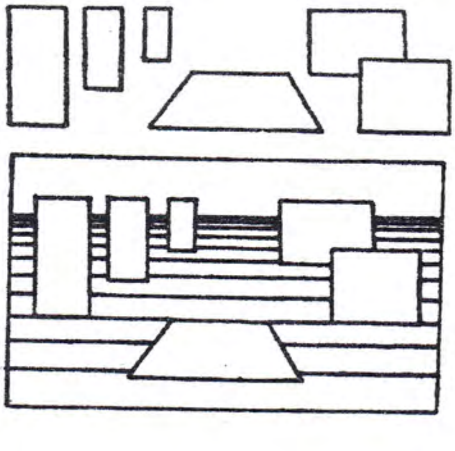


Figura 30. Cei patru indici ai profunzimii

În a treia configuraţie din figura 30, percepem în plan două elemente suprapuse pe care tot la fel de bine le putem imagina în perspectivă la oarecare distanţă una de alta. Sub raport spaţial, informaţia este la fel de ambiguă ca şi în celelalte două cazuri precedente, întrucît poziţia reciprocă a celor două elemente şi amplasarea lor în spaţiu sînt condiţionate de o vedere în perspectivă care, după cum am menţionat, nu poate defini în mod real organizarea spaţială. În configuraţia de jos a imaginii, observăm că gradul densităţii luminoase, realizat prin ţesătura modulară, apare ca singura sursă obiectivă capabilă să ne ofere informaţii despre valorile structurii spaţiului. Densitatea modulară ne poate da informaţii despre mărime (figura 31.a), forma obiectelor (figura 31.b), orientarea diversă în spaţiu (figura 31.c) şi, în fine, densitatea luminoasă şi materialitatea diferite (figura 31.d). De exemplu, figura 31.a ne arată trei obiecte considerate în cîmpul unu egale şi care de fapt sînt de mărimi diferite - cel din mijloc fiind cei mai mare, întrucît este cel mai departe în planul reţelei.

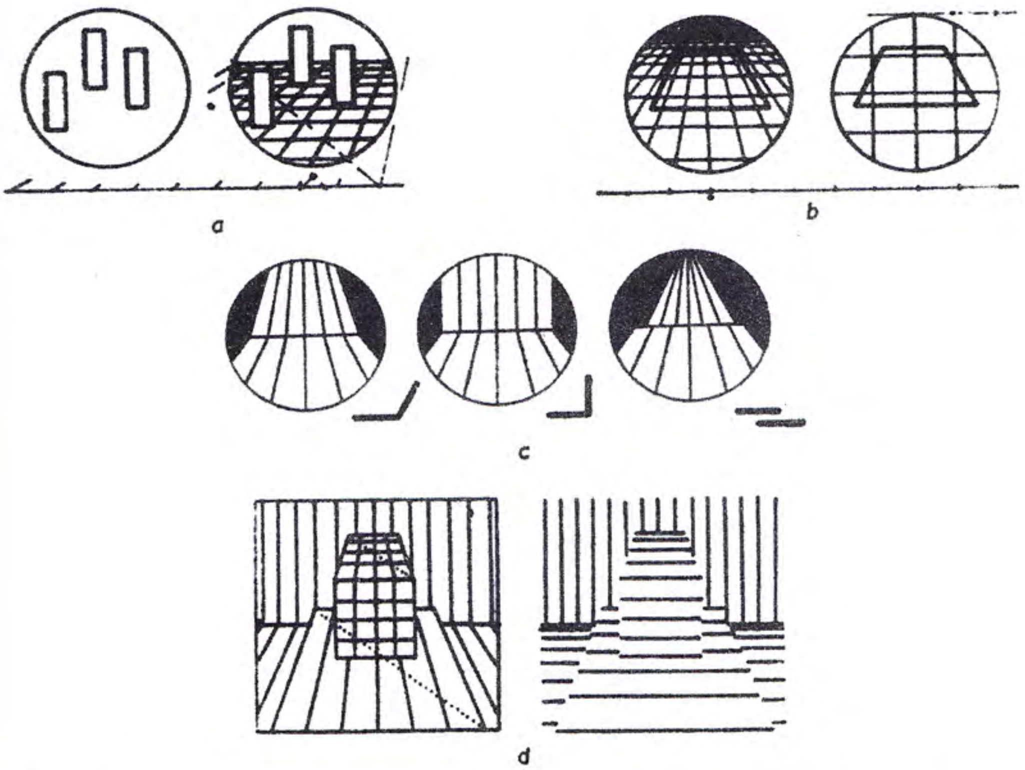


Figura 31. Densitatea ţesăturii modulare oferă informaţii despre mărime, formă, orientarea spaţială şi densitatea materială ale cîmpului

În două cîmpuri egale în care am amplasat aceeaşi formă (figura 31.b), putem constata că, în funcţie de caracterul reţelei, una dintre imagini apare ca dreptunghi în perspectivă, iar cealaltă ca un trapez. Apoi în continuare observăm în figurile 31.c şi 31.d o serie de informaţii vizuale despre diferitele unghiuri de orientare a planelor în spaţiu şi diversele densităţi luminoase, materialităţi şi expuneri luminoase ale aceluiaşi obiect.

Sistemul de determinare spaţială a caracteristicilor unui obiect pe baza unei ţesături modulare este foarte asemănător ca posibilităţi de reprezentare cu reprezentarea bidimensională a spaţiului concepută de Paul Klee în aşa-zisa „proiecţie iregulată" la care ne vom referi mai detaliat în subcapitolul următor.

Structura spaţiului topologic

Pînă la începutul secolului al XIX-lea, geometria lui Euclid a constituit singura modalitate de abordare a relaţiilor spaţiale corespunzătoare experienţei umane la acea dată. Pe ea şi-a clădit Newton modelul spaţial al fizicii sale clasice.

Abordarea ştiinţifică a spaţiului a căpătat noi dimensiuni odată cu Riemann – celebru matematician de la jumătatea secolului al XIX-lea. El descoperă varietatea calitativă a spaţiului real, care este anizotrop (prezintă direcţii privilegiate) şi discontinuu pe fondul continuităţii fundamentale. Studiile lui Riemann au făcut posibilă fuzionarea geometriei cu fizica, stabilind că materia este *causa efficiens* a structurii spaţiale. Spaţiul topologic, în consecinţă, ignoră legile geometriei euclidiene, ocupîndu-se de reprezentarea imaginii spaţiului material, fizic, concret, de activitate. Structura sa geometrică se bazează pe proprietăţile intrinsece ale configuraţiilor care rămîn nealterate chiar dacă sînt supuse deformării, proprietate ce aparţine suprafeţelor curbe deformate în mod continuu.

Topologia a avut la origini două momente fundamentale de dezvoltare – cel determinat de Leonhard Euler şi acela al lui Möbius. În timp ce se ocupa de podurile din Königsberg, Euler şi-a dat seama că valorile spaţiale nu depind de lungimi, arii, unghiuri şi ceea ce contează în spaţiu sînt *poziţiile şi nodurile de legătură*. Odată acceptată această idee, s-a întrevăzut şi o manieră mai precisă de a proiecta în plan spaţialitatea tridimensională. Cele mai clasice exemple de reprezentare a spaţiului tridimensional în plan sînt hărţile – geografice, topografice, urbanistice etc. – şi în general toate imaginile de reducere la plan a unui spaţiu material. Toate aceste imagini care ilustrează transformarea unei porţiuni curbe terestre în plan bidimensional au suscitat interesul artiştilor, designerilor şi arhitecţilor. Astăzi, în cîmpul producerii formelor, gîndirea topologică, după cercetările plastice ale lui Max Bill şi cele structurale de la Höchschule für Gestaltung (Maldonado)[29], pare a se orienta cu prevalenţă spre direcţia determinată de faimoasa bandă a lui Möbius. Această bandă, care ilustrează experimental conţinutul continuităţii topologice, nu este altceva decît o bandă lungă de hîrtie ale cărei capete externe sînt unite după ce li s-a imprimat o mişcare de răsucire, respectiv de rotaţie. Ceea ce se obţine este o singură suprafaţă cu o singură muchie răsucită în aşa fel încît creează o trecere insesizabilă printr-o curbă continuă de la o faţă la alta, realizînd o continuitate între o regiune internă şi alta externă a spaţiului. Este exemplul cel mai ingenios de instalare în spaţiu a relaţiei tridimensionale fără o contribuţie vizibilă a „masei", ci doar ca expresie a unor tensiuni echilibrate ce relevă efectele masei în raport cu spaţiul real prin jocul de umbră şi lumină creat.

În capitolul II am amintit de reprezentarea grafică a unui teren muntos prin curbe de nivel ca despre o materializare a activităţii forţelor modelatoare într-un regim particular de forme dinamice a căror caracteristică esenţială este continuitatea topologică. Această tehnică de reprezentare este folosită mai ales în topografie. Ea aparţine acestui domeniu doar prin faptul că vizează un teritoriu geografic, în realitate fiind vorba de o reprezentare a spaţiului care, aşa cum am specificat, reprezintă o schemă structurală topologică a unui spaţiu materializat (figura 13.a). Din reprezentarea respectivă vedem că plasa de linii orizontale echidistante, care taie profilul muntos în anumite puncte corespondente cotelor înălţimii transpuse în planul de jos, marchează terenul cu linii mai dese cînd acesta este abrupt şi cu linii mai rare cînd panta devine mai lină. Ceea ce se pune în evidenţă aici este acea proprietate a suprafeţei terestre denumite *curburi continue*, a căror consecinţă directă este continuitatea topologică.

W.W. Clifford, unul dintre primii matematicieni moderni care au făcut cunoscute importante studii de topologie, remarca în lucrarea sa *On the Theory of Matter* că „mişcarea materiei este o manifestare a variaţiei curburii cîmpului. [...] Mici porţiuni de spaţiu sînt ca mici coline pe o suprafaţă considerată mediu plană, fără ca legile ordinare ale geometriei să fie valide pentru ele. [...] Proprietatea materiei spaţiale de a fi deformabilă se manifestă de la o porţiune de spaţiu la alta într-o manieră de undă. [...] Variaţia curburii spaţiului este ceea ce realmente are loc în acel fenomen, pe care îl numim mişcarea materiei, fie că ea este ponderabilă sau eterică. [...] În universul fizic nimic nu poate avea loc dincolo de această variaţie, subiect al legii continuităţii"[30].

O contribuţie importantă la înţelegerea complexă a structurii spaţiului material a avut-o şi teoria ondulatorie a luminii, graţie căreia spaţiul este înţeles ca un cîmp material traversat de linii de forţă, lanţuri de particule în stare polarizată, mişcătoare. Experienţe diverse au relevat că un corp solicitat

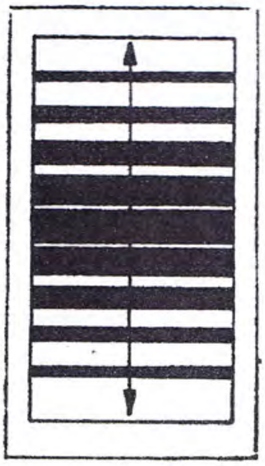
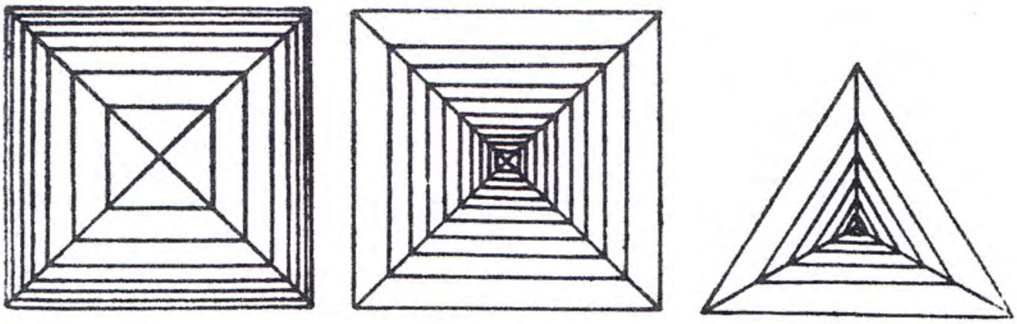


Figura 32. Proiecţia iregulată

Este de reţinut, fără a intra în alte amănunte, că există tensiuni care produc procese motorii uniforme echivalente cu o structură modulară cu intervale regulate, după cum există tensiuni ce produc procese motorii neuniforme (progresive) (figura 33). În acest al doilea caz, dezvoltarea progresivă poate veni dinăuntru (progresie cu iradiaţie de la centru spre exterior sau cu rotaţie în jurul centrului) sau din afară. Albers a imprimat, de exemplu, unor compoziţii formate din structuri liniare o valoare de clarobscur prin condensarea spaţiului, îngroşarea verticalelor şi rarefierea spaţială între orizontale, creînd senzaţia de relief în profunzime, concav-convex, adică perspectiva unei figuri imposibile (figura 34 şi planşa 23). În toate cazurile amintite, regula rămîne mereu aceeaşi - şi anume că tensiunile provoacă deplasări şi deformări, dar lasă nealterate raporturile dimensionale ale structurii. Datorită acestui fapt modificarea metrică nu contează, ci doar variaţia teritorială continuă.



a b c

Figura 33. Tensiuni care produc procese motorii progresive

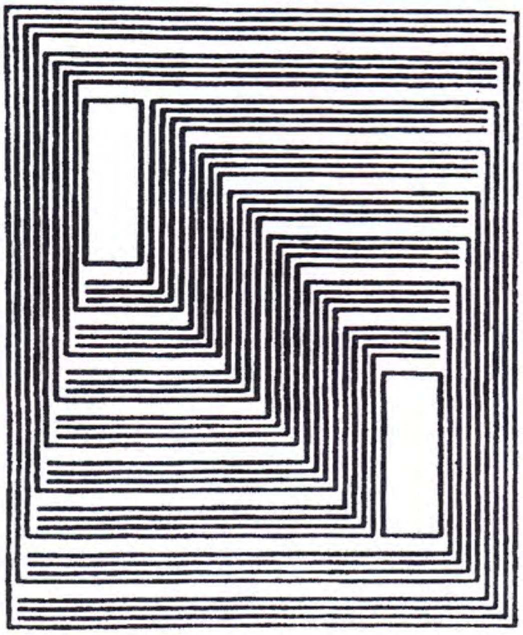


Figura 34. Josef Albers, *To monte Alban* (1942)

Procedeele tensoriale de compoziţie topologică nu reies doar prin deforma (dilatare sau compresie a structurii), ci şi prin tăiere. A tăia părţi într-un cîm după trasee stabilite de legile cîmpului, înseamnă a iniţia un procedeu d transformare a unei relaţii din două dimensiuni, în trei dimensiuni - aceast avînd loc nu prin curbare, ca în cazul deformărilor, ci prin pliere a planulu punînd în evidenţă tăieturile programate. Se obţin astfel o serie întreagă d corpuri tridimensionale continue fără masă, programate iniţial în plan după lege compozitivă modulară care asigură coordonarea mai multor forme spaţial Acest procedeu este important şi pentru dezvoltarea unui sistem eficient, d punct de vedere operativ, de analiză a efectelor spaţiale. În capitolul consacr compoziţiei, vom exemplifica unele dintre aceste procedee operative care s dezvoltă în două etape : 1) compunerea în plan a unui ritm geometric sau s de ritmuri coordonate ; pe traseele ritmurilor desenate sînt prevăzute transformăr de ordin spaţial, realizînd astfel experienţa vizuală a evoluţiei spaţiale a une deplasări ritmice ; 2) transpunerea compoziţiei ritmice din două dimensiuni î trei dimensiuni, fapt care facilitează analiza relaţiilor şi efectelor spaţial (efectele masei în raport cu spaţiul, relaţia dintre părţi şi întreg şi corelare elementelor într-o ordine armonică).

O serie întreagă de experimente plastice cu caracter topologic s-au iniţia pornindu-se de la un desen pe o membrană elastică în formă de structur concentrică sau echipartiţie de bază pătrat sau triunghi. Punînd în tensiun aceste suprafeţe, adică supunîndu-le deformării, se obţin o infinitate de cazuri de deformare în care liniile se alungesc şi se curbează pe direcţia maximei tensiuni, păstrînd nealterată configuraţia continuă a suprafeţei. Aplicaţii similare au fost realizate prin cercetările plastice cunoscute sub denumirea de *shaped canvas* (pînze tensionate pe suporturi de lemn sau de sîrmă), realizînd o formă în relief a cărei suprafaţă curbă determină raporturi racordate în toate direcţiile spaţiale. Pentru anumite forme mai complicate, s-a ajuns adesea şi în cercetarea industrială la confecţionarea unor modele experimentale asemănătoare, compuse iniţial într-o suprafaţă modulară şi realizată apoi cu ajutorul membranelor întinse, obţinîndu-se şi suprafeţe curbe dificil de construit prin calcul matematic.

Experimentele plastice despre care vorbim se rezumă la operaţii de materializare obiectuală a unor „variaţii calitative" ale continuităţii topologice. În aria creativităţii contemporane, nevoia de a explora mai complex spaţiul a dus la manipularea alfabetului vizual în termeni topologici, într-un mod mult mai diversificat. Opera poate căpăta în aceşti termeni libertatea de a percepe şi a gîndi spaţiul deschis ca o materializare aeriană vizuală a unei realităţi urbane sau geografice, într-o sinteză de proiecţii liniare, semne grafice vectoriale, trasee de mişcări, linii de forţe ale peisajului, curente de energie, conexiuni etc.

Structura ca mijloc de creaţie artistică

Utilizarea unor modele (legi) matematice de structură în planul artei este foarte veche, ea fiind semnalată încă la vechii egipteni, care utilizau o seamă de desene preparatorii pentru sculptură, bazate pe un sistem de cadrilaj modular[32]. Grecii vor adopta, spre deosebire de egipteni, un sistem de proporţii aritmetic, dinamic, care iniţial era doar un sistem de construcţie pentru obţinerea unui „obiect bine fabricat" (*techne*). De abia mistica pitagoreică a numărului, care ordonează toate structurile cosmosului, expusă de Platon în *Timeu*, avea să acorde obiectului valoare de frumos în funcţie de proporţiile geometrice şi armonice. Pentru pitagoreici, toate lucrurile erau numere: „Ele devin inteligibile omului numai prin intermediul numărului pe care îl poartă în sine şi cunoaşterea lor constă în determinarea numerelor lor. Ceea ce nu poate fi explicat prin numere rămîne neinteligibil, inaccesibil pe veci cunoaşterii"[32].

Canonul matematic al grecilor, abandonat în Bizanţ şi în Evul Mediu, după ce fusese larg aplicat în Statuara Romană, va fi preluat ca „schemă" creatoare în Renaştere (vezi canonul lui Vitruviu preluat de la Lisip), funcţionînd în sensul unui suport logic de organizare a suprafeţei (diagramă) la care trebuia să se conformeze un anumit conținut obiectual. În această privință, Gombrich[34] face observația că „ceea ce numim preocuparea artiștilor Renașterii pentru structură își găsește o bază practică în nevoile lor de a cunoaște «schema» lucrurilor. Căci, într-un fel, concepția noastră despre «structură», ideea unei armături în stare să determine «esența» lucrurilor, reflectă nevoia noastră de a avea la îndemînă o «schemă» cu ajutorul căreia putem cuprinde varietatea infinită a acestei lumi schimbătoare”.

Este adevărat că și în Evul Mediu figurația se clădea pe forme geometrice (mai ales cercuri și poligoane stelate), dar construcția acestora se făcea prin compas și mai puțin prin raporturi matematice. O vagă amintire a științei pitagoreice, transmisă prin Sfîntul Augustin, se reflectă totuși în mentalitatea copiștilor vremii, prin respectul acordat numerelor, de a căror putere ocultă ar fi depins posibilitatea exprimării perfecțiunii divine.

Mediul propice pentru raționalizarea proporțiilor s-a creat abia în Renaștere, odată cu dezvoltarea științelor exacte și studiul Antichității. Jocul complicat al armăturilor compuse din poligoane, din Evul Mediu, este înlocuit treptat cu raporturi preluate din muzică și rețele structurale simple și armonioase care satisfăceau mult mai bine aspirația estetică a vremii. Enunțurile cele mai potrivite pentru a exprima această aspirație le vom întîlni în tratatul *Della Pittura*, a lui Leon Battista Alberti: „Să nu ne temem de vid, de gol, să ne temem mai mult de un exces al abundenței și de agitație”[35]. În același tratat se află și fundamentarea teoretică a unei științe care își făurise deja loc în practica atelierelor de pictură – știința perspectivei. Tot la începutul Renașterii, se publică o altă lucrare celebră, consemnînd într-un tot coerent o doctrină care „se transmitea de multă vreme pe cale orală în interiorul corporațiilor”. Este vorba de teoria proporției de aur, editată în 1905 de Fra Luca Pacioli din Borgo San Sepolcro, sub titlul *De Divina Proportione*[36].

Perspectiva, sub toate formele ei aplicative, și secțiunea de aur, cu toate implicațiile sale asupra construcției și divizării formelor geometrice, l-au învățat pe artist să construiască o structură a imaginii spațiului – care putea servi alături de culoare și la o plastică de iluzie sau compoziție geometrică – și să raporteze liniile și suprafețele după raporturi numerice într-un mod anume. Pe această experiență geometrico-matematică, îmbogățită de-a lungul secolelor, se va baza organizarea structurală a tabloului, pînă în pragul secolului XX cînd spațiul de reverberație cromatică a impresioniștilor va desființa structura spațiului academic. În această conjunctură este cunoscut meritul lui Cézanne, el fiind acela care a conferit din nou realității o structură „care nu este aparența sa superficială, ci scheletul său geometric”[37].

Prima mișcare plastică importantă din secolul XX, în care ideea de structură este implicată conștient în sensul unui sistem radiografic „de despuiere a formelor de realitatea lor tranzitorie"[38], este cubismul. Încercarea sa mentală de a pătrunde în intimitatea lucrurilor – după cum specifică Mario de Michelli, „de depăşire subiectivă a obiectivităţii"[39] – este în esenţă mult diferenţiată de aceea de origine intimă, psihologică a expresionismului. Tendinţa cubistă va fi absolutizată de Mondrian, care va folosi elementele geometrice primare nu ca schemă ascunsă de organizare, ci ca elemente cu existenţă autonomă care se sustrag tuturor asociaţiilor întîmplătoare de forme. „Am devenit treptat conştient de faptul că cubismul nu acceptă consecinţele logice ale descoperirii sale; el nu duce abstracţiunea către ţelul ei final – altfel spus, către exprimarea realităţii pure"[40] şi aceasta nu se poate face decît reducînd lucrurile la „elementele constante ale formei" şi structurii, abolind toate formele particulare. Respectarea consecventă a acestui principiu a însemnat, în opera lui Mondrian, construirea unei implacabile rigori structurale de orizontale şi verticale care cifrează interiorul unei forme geometrice primare (pătratul). Opera lui Mondrian – şi în speţă neoplasticismul – va contribui la formularea unui mod esenţial de manifestare a sensibilităţii artistice moderne bazat pe folosirea extinsă a morfologiei geometrice.

Privind din punct de vedere strict „gramatical", diferitele variaţiuni care s-au născut în interiorul tendinţei geometrice au la bază poziţia adoptată de artişti faţă de posibilităţile de manevrare a elementelor tectonice primare, respectiv a formelor geometrice, dînd naştere la două moduri mai generale de exprimare. Primul se va sluji de semnificaţia conceptuală originară de semn independent a formei geometrice, adică folosirea sa ca entitate cu forţă emotivă proprie, căreia i se pot atribui semnificaţii diverse. Aici se înscriu alcătuirile geometrice dezvoltate sub auspiciile unei doctrine plastice autonome a iniţiatorilor de şcoli, Mondrian, Malevici, Delaunay, Moholy-Nagy, Albers şi, poate într-un mod particular, Herbin[41]. În al doilea caz, relaţia structurală apare în practica artistică în momentul în care forma geometrică nu mai este folosită ca entitate plastică separată, ci ca element generator de structură, considerînd că acesta depinde de un ansamblu compus dintr-o mulţime de elemente (semne) ordonate după un algoritm de construcţie[42]. În acest caz se poate vorbi de compoziţia serială ale cărei posibilităţi de diversificare sînt astăzi foarte largi datorită tehnicilor combinatorice, de transfer al luminii, de polarizare a suprafeţelor sau de transformare a acestora în relief. Graţie acestor posibilităţi operaţionale care implică momente de succesiune asociate cu vibraţia luminoasă, obiectul plastic serial implică inevitabil posibilităţi de redare a mişcării.

Într-un alt plan de consideraţii, tendinţele geometrice pot fi asimilate cu un efort structural, avînd în vedere justificarea lor în planul semnificaţiilor posibile. Şi în acest sens se impun atenţiei noastre două cadre de interpretare.

Într-un prim caz, apelul la o morfologie geometrică înseamnă o apropiere de o scară esențială a micro-macrouniversului, modulul geometric fiind interpretat ca avînd o esență imanentă ce poate explica și în același timp se poate integra în pluralitatea structurală a universului fizic. Într-un al doilea caz avem în vedere aspirațiile geometrice ideale de natură transcendentală care țintesc „universalele" a căror reprezentare nu se realizează la nivelul faptului manifest, ci doar la nivelul structurii integratoare. Astăzi este unanim cunoscut faptul că folosirea unei morfologii de elementaritate reductivă la Mondrian, Malevici, Albers, Kandinski, Brâncuși, Klee, Rothko, Reinhardt ș.a.m.d. a avut ca suport o aspirație filosofică de natura celei amintite mai sus și ale căror legături cu unele curente filosofice orientale (Tantra, Zen) este neîndoielnică[43]. Acea liniaritate ascetică de care am pomenit la Mondrian este în concordanță cu năzuința sa spre un model esențial al lumii[44]. Același lucru se poate spune și despre pătratele lui Malevici[45] (de exemplu, pătratul alb pe alb) sau Albers asemănătoare cu acele yantra bazice care îl ajută pe yogin să se apere de haos și risipire în drumul său de unificare cu „realitatea ultimă". La Delaunay, Rothko și Reinhardt întrezărim similaritatea cu unele mandala – viziuni contemplative dirijate spre esența „marelui Tot" – sau cu acele Kapaxetras (peisaje cosmice Tantra), care ilustrează puterile energiilor ori vibrația sunetelor și structura luminii universului.

Universul dezvoltărilor structurale în trei dimensiuni își găsește continuu plastic într-o serie de alcătuiri sculpturale formate din volume primare sau derivații structurale ale volumelor primare. Această artă a formelor primare denumită *minimal art* a fost considerată (alături de Pop-art) o reacție de opoziție față de expresionismul abstract. Spre deosebire însă de Pop-art, doctrina minimalistă prevede punerea în evidență a actului creator cu mijloace simple, elementare, structurale, suprimînd aluziile metaforice ale obiectului plastic, care capătă astfel un rol atemporal. Modelele tinerei generații americane de „minimaliști" au fost Newman, Reinhardt, Morris Louis etc. Dintre sculptorii minimaliști îi putem cita pe Donald Judd, Sol LeWitt, Carol Andre, Smith etc.

Volumele geometriei primare sînt antrenate adesea într-o activitate de „ocupare" și structurare a unui spațiu real, stabilind o situație spațio-vizuală concretă. Astfel, o familie de asemenea forme inserate într-un spațiu dat formează o structură care transformă peisajul natural (sau urban), realizînd o nouă determinare estetică a spațiului respectiv și uneori, prin transformarea cîmpului energetic și a conexiunilor noi care se stabilesc în spațiu, una funcțională.

Structurile care pornesc de la o bază constructivistă[46] operează o consecventă împărțire, o fragmentare modulară a spațiului, realizînd o construcție pătrunsă și valorificată în interior de spațiu. Iată cîteva exemple a căror integrare în această sferă de preocupări este ilustrată convingător atît de imaginea structurală a operei, cît şi de titlul lucrării : Pasquale Santoro, *Struttura* ; Franco Canilla, *Struttura nr. 6* ; F. Morellet, *Sferă reticulară* ; E. Carllucci, *Struttura luce* ş.a.m.d. Trebuie precizat că multe din structurile spaţiale de esenţă constructivistă posedă însuşiri formale cinetice, cum este cazul construcţiilor spaţiale ale lui Schöffer. Vorbind despre sculptura spaţio-dinamică, Nicolas Schöffer precizează că aceasta este „creată mai întîi de o [...] structură, care are rolul de a circumscrie şi a capta o fracţiune de spaţiu şi de a determina ritmul operei. Acestei structuri i se suprapune un alt ritm, datorat elementelor plane sau volumelor prelungite sau transparente ce servesc drept contrapondere [compoziţională - n.n.] şi dau spaţiului captat toate posibilităţile energetice şi dinamice"[47].

Am mai putea vorbi în acest cadru de preocupări şi de realizări care provin din cercetările experimental-topologice amintite anterior, denumite *shaped canvas*, adică întinderea unor pînze sau membrane pe anumite suporturi cu o anumită proporţie şi cu un anumit contur (vezi Richard Smith şi Agostino Bonalumi)[48]. La acestea se mai pot adăuga formele spaţiale deschise, eliberate de masă şi ponderabilitate[49], realizate de Max Bill (*Nod fără sfîrşit*), Mary Vieira (*Tensiune expansiune*), José Rivera (*Construcţie nr. 35*) etc.

Exemplificările de pînă acum vin să ilustreze aproape didactic soluţii de adaptare materială a unor metode distincte de investigaţie plastică a structurii spaţiului, cum ar fi studiul fenomenologic al poliedrelor regulate (vezi „minimal"), structura reticulară de echipartiţie spaţială şi transformarea topologică a suprafeţelor.

Predispoziţia profundă a spiritului artistic contemporan pentru structură se exprimă însă şi sub alte numeroase forme şi procedee structurale de montaj sau asamblaj, a căror complexitate compoziţională nu lasă să se întrevadă întotdeauna în exterior logica structurală inclusă în operă. Un exemplu remarcabil în acest sens îl prezintă sculptura lui Miguel Berrocal care afişează la exterior o formă plastică de sugestie erotico-panteistă (vezi *Romeo şi Julieta*, *Mini Maria*, *Dioscur*, *David*, *Alfa şi Romeo* etc.), care ţine în prizonierat secretul unei structuri topologice intime ce devine accesibilă ochiului abia prin demontarea lucrării. Amatorul de artă îşi poate permite astfel operaţii ludice de demontaj pentru a putea analiza singur luciditatea organizării structurale interne ce determină jocul formei exterioare[50]. Artistul a rezolvat astfel o remarcabilă colaborare a structurii ştiinţifice a spiritului cu o structură de natură mitologică - tărîmuri ce păreau odinioară contradictorii şi pe care doar capacitatea umană creatoare a fost capabilă să le cuprindă într-o admirabilă sinteză şi armonie.

Capitolul IV

Formele de expresie dinamică

> „Se dovedeşte că pictura este filosofie pentru că ea se ocupă de mişcarea corpurilor în promptitudinea acţiunilor lor, iar filosofia la fel cu precădere tratează despre mişcare."
>
> Leonardo da Vinci

Într-un sens foarte general, se poate aprecia că experienţa noastră asupra relaţiilor dinamice a formelor se dobîndeşte pe două căi. Una este de natură conceptuală, oferindu-ne o imagine de ansamblu asupra principiilor dinamice care stau la baza mişcărilor cosmice, geologice, de creştere şi modelare biologică, electronică ş.a.m.d. Datorită acestei experienţe, sîntem conştienţi că ceea ce observăm în timp sub diferitele aspecte formale care se prezintă percepţiei noastre vizuale sub forma unei lumi aparent statice sînt consecinţele acestor mişcări şi transformări continue.

În natură există însă şi transformări continue ale formelor statice în secvenţe de durată accesibile ochiului nostru, puse în valoare de lumină, factor creator de configuraţii mobile complexe[1] , care schimbă talia, poziţia şi relaţia formelor. Aceasta ar fi a doua cale de informaţie asupra dinamicii formelor bazată pe percepţia vizuală a diferitelor aspecte naturale ale dinamicii formei. Aceste expresii naturale ale dinamicii formei sînt amplificate şi de prezenţa noastră ca entităţi mişcătoare, precum şi de înmulţirea şi diversificarea fără precedent a posibilităţilor motrice fabricate de omul modern, între care un rol important îl au şi formele vizuale de sugestie dinamică. Inevitabil, complexitatea formelor dinamice la care asistăm în epoca noastră a determinat exercitarea facultăţilor creatoare ale artistului contemporan pe linia unei tendinţe de integrare, sub diferite forme, a mişcării în opera de artă. Ca să putem înţelege însă sensul acestor preocupări mai „recente" ale artei moderne, este necesar să înţelegem mai întîi modul în care are loc percepţia vizuală a mişcării şi care sînt mijloacele de care dispune artistul plastic pentru reprezentarea dinamicii formei.

Percepţia vizuală a mişcării

Pentru a avea o idee corectă despre modul în care are loc impresia vizuală de mişcare în spaţiul real, ar trebui să precizăm mai întîi condiţiile naturale ale perceperii unei imagini în cîmpul nostru vizual.

Am făcut deja referiri la faptul că viziunea noastră naturală asupra spaţiului contravine aceleia obţinute de perspectiva Renaşterii, care se baza pe un punct de vedere unic, considerînd un ochi închis, iar celălalt privind imaginea, imobil. În realitate, orice imagine pe care o vedem este rezultatul fuziunii celor două imagini formate în ambii ochi, proiectate pe suprafaţa curbă a retinei - ochii mişcîndu-se mereu spre a cuprinde cu privirea tot ce ne înconjoară. Această mişcare continuă a ochiului se datorează unghiului relativ restrîns al conului vizual de care dispunem (cca 60°) dacă am păstra ochiul imobil. Dincolo de laturile acestui con, privirea nu dispare cu totul, dar devine confuză, labilă şi estompată, denumită în termeni familiari „vedere cu coada ochiului”. Acest văz periferic nu participă decît ca accesoriu la perceperea formei obiectului, dar este foarte sensibil la mişcare şi la schimbările discrete de luminozitate. În cadrul zonei de observaţie clară (de 60°), ochiul poate să fixeze un obiect într-un cîmp restrîns de 25° asupra căruia se concentrează atenţia, făcînd ca zonele laterale ale obiectului fixat să capete inconsistenţa labilă a imaginii percepute cu „coada ochiului”[2].

Impresia vizuală de mişcare apare în momentul în care obiectul fixat de noi îşi schimbă poziţia, obligînd ochiul să-l urmeze. În acest moment, noi înregistrăm o senzaţie kinestezică de rotire a ochilor şi capului, rotind cîmpul vizual după obiectul mişcător. Dacă noi ne mişcăm faţă de obiect, impresia vizuală se schimbă de asemenea odată cu toate schimbările noastre succesive de poziţie. Să observăm că în descrierea acestei relaţii dinamice au intervenit de fapt trei mişcări: o mişcare fizică a deplasării obiectului, una optică a proiecţiei mişcării obiectului pe retină şi una kinestezică a mişcării capului şi respectiv a schimbării noastre de poziţie. Se pare însă că aceasta nu este singura condiţie care duce la percepţia mişcării - mai precis, nu este suficientă, căci un obiect care face o mişcare lentă în raport cu noi poate fi urmărit cu privirea - fixat timp îndelungat, fapt care poate anihila impresia vizuală de mişcare, deşi sîntem conştienţi de schimbarea poziţiei obiectului[3].

Tabloul optic, care determină imaginea retiniană să capete o transformare corespunzătoare realizării unei veritabile experienţe a mişcării, se modifică numai datorită unui decalaj de viteză, adică mişcării unei secvenţe în cîmpul vizual, cu o frecvenţă anume. Fiecare dintre noi a trăit experienţa vizuală a mişcării datorată decalajului de viteză realizat de două trenuri în mers. În cazul diferenţelor de viteză trebuie precizat însă că impresia vizuală a mişcării funcţionează doar în limitele unei relaţii de vecinătate a obiectelor. Arborii pe care îi vedem „alergînd" cu rapiditate de la fereastra trenului, crescînd şi descrescînd vertiginos, sînt cei mai aproape de terasament şi, cu cît aceştia apar mai în profunzime, permiţînd ochiului să întîrzie asupra lor, cu atît mişcarea lor aparentă devine mereu mai lentă. La această impresie contribuie evident şi cele trei elemente care determină tehnologia vizuală a volumului : densitatea aerului interpus între ochi şi obiect (care determină intensitatea culorii şi luminozitatea din jur), jocul umbrelor, mai clare sau mai difuze, în funcţie de depărtare, precum şi distorsiunea proporţiei formelor în adîncime.

Odată făcute aceste consideraţii, putem distinge, în raport cu cele trei mişcări amintite, respectiv mişcarea fizică, optică şi kinestezică, trei factori care determină impresia vizuală a mişcării în spaţiul real, şi anume : un plan al poziţiei (structurii), unul al timpului considerat sistem-cadru şi un raport de succesiune a secvenţelor[4] .

În condiţiile unui spaţiu virtual de reprezentare a imaginii, impresia vizuală a mişcării este determinată de o relaţie de natură fizică care într-un caz se referă la modul în care este luat în stăpînire cîmpul vizual al imaginii reprezentate, iar în altul se referă la interacţiunea ce se stabileşte direct între imagine şi percepţia vizuală. Mai exact, în primul caz este vorba de interpretarea reprezentărilor liniare în baza unei legi fizice potrivit căreia ochiul nostru scrutează cîmpul vizual mergînd fără excepţie de la stînga la dreapta - această lege fiind valabilă şi pentru subiecţii orientali a căror deprindere de a citi şi a scrie se desfăşoară în sens invers (de la dreapta la stînga). În cele două diagrame prezentate în figura 35, mişcarea ochiului va citi diagonala într-un caz ca linie ascendentă, iar în altul ca descendentă, în virtutea acestei reguli[5] .

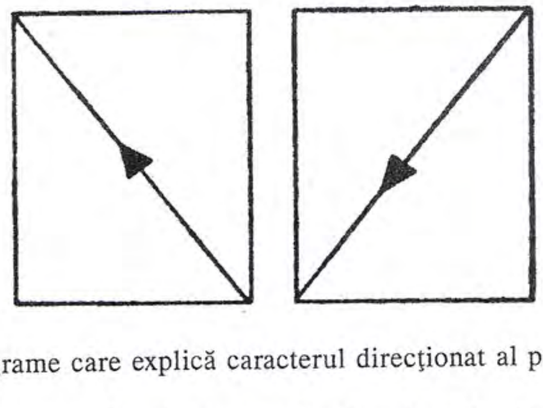


Figura 35. Diagrame care explică caracterul direcţionat al percepţiei imaginii

Această lege a direcţiei de percepţie în cîmpul vizual are consecinţe importante în citirea şi organizarea imaginii, ea fiind nu o dată explorată conştient de către artişti pentru accentuarea sugestiei mişcării. Un exemplu interesant în acest sens este lucrarea lui Lyonel Feininger intitulată *Iahturi*[6], unde imaginea este compusă dintr-o serie de linii oblice repetate cu o fină modificare a unghiului de înclinaţie mereu spre stînga. Ochiul, conform regulii generale expuse mai sus, este obligat să parcurgă imaginea de la stînga la dreapta, deşi direcţia mişcării velelor merge în sens invers, obligînd ochiul să facă o mişcare de recul, stîrnind astfel în noi senzaţia de mişcare globală a imaginii. Sugestia mişcării cu aceste mijloace a fost folosită frecvent încă de artiştii epocii baroce, care vor compune adesea linii oblice ce se înlănţuie în poziţii succesive sau două diagonale care se compun de la stînga la dreapta şi invers, antrenînd privirea la o ascensiune prin ricoşeu spre planul superior al tabloului (vezi *Închinarea magilor* de Rubens).

Acest mod de sugestie a mişcării este determinat de mişcarea ochiului pe diferite direcţii vectoriale - spre deosebire de o altă posibilitate, la care am făcut aluzie, în care mişcarea rezultă direct din vibraţia ritmică a imaginii pe retină. Demonstraţia acestei relaţii dinamice a fost făcută de teoria Gestalt, care consideră că experienţa mişcării este structurată şi are mereu nevoie de un subiect şi un fond care se comportă ca formă şi spaţiu inseparabil legate (vezi capitolul I). Această relaţie dinamică este exemplificată de aşa-numitul fenomen figură-fond, unde are loc, după cum am observat, o percepţie în timpuri succesive a unei configuraţii întrucît efectul optic basculează observaţia în funcţie de orientarea atenţiei, realizînd o lectură transformabilă a imaginii (vezi capitolul I, figura lui Rubin). Configuraţia din figura 36[7] demonstrează că, şi în cazul în care forma în alb este identică aceleia în negru, inversiunea raportului formă-fond constrînge percepţia vizuală la o reorganizare întrucît figura îşi schimbă proporţia - forma în alb pe fond negru se dilată şi pare că se avîntă spre exterior, iar aceeaşi formă în negru pe fond alb se contractă şi se retrage în fundal.

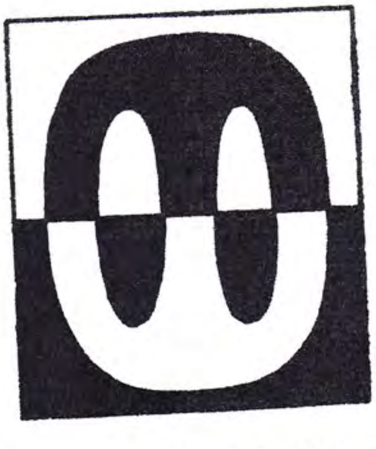


Figura 36. Efectul raportului „figură-fond" în configuraţii identice

Din acest fenomen se poate deduce că evidenţierea formei şi poziţiei obiectelor în plan (mai în faţă sau mai în spate) poate fi rezolvată printr-o relaţie alb-negru în tehnica îngroşării sau subţierii unor linii paralele, realizînd un cîmp striat în aceeaşi manieră în care capătă formă imaginea televizată (vezi figurile 37 şi 38). Acest procedeu a fost preluat de o seamă de realizări plastice al căror scop principal a fost de a solicita percepţia vizuală mai ales odată cu deplasarea rapidă a spectatorului prin faţa lucrării - sau, mai precis, faţă de cadrul lucrării. Un astfel de exemplu îl constituie lucrările lui Soto, care se bazează pe suprapunerea sau suspensia unor elemente geometrice sau tije pe un fond striat, creînd senzaţia optică de mişcare vibratorie a cadrului odată cu deplasarea noastră prin faţa imaginii. În acest caz mişcarea nu este integrată operei ca o sugestie a unor acţiuni dinamice în maniera *Iahturilor* lui Feininger, ci este determinată, după cum am precizat, de interacţiunea care se stabileşte între imagine şi percepţia vizuală. Este interesant de observat în acest caz cum mecanismul integrator al creierului nostru impune legile perspectivei - care sînt legi ale imaginii retiniene - oricărei imagini receptate, fie ea şi plană, dacă aceasta oferă cea mai vagă sugestie de volum.

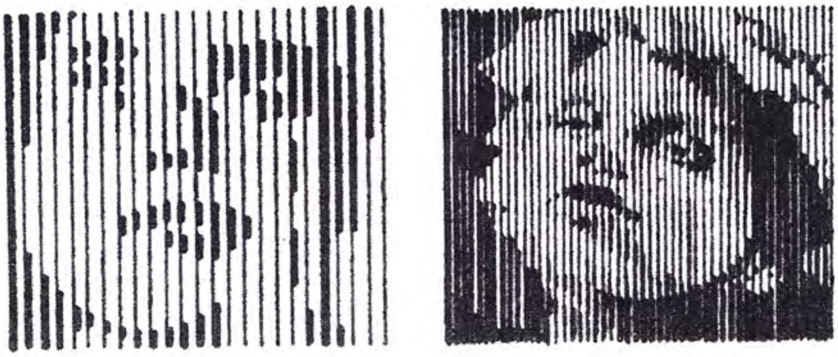


Figura 37. Tehnica evidenţierii formei în cîmp striat pe care se bazează imaginea televizată

Am stabilit cu această ocazie o primă funcţie dinamică legată de caracterul direcţionat al percepţiei în condiţii fizico-statice. Să vedem acum alte relaţii dinamice imanente sintaxei artelor plastice, pornind de la mijloacele cele mai simple de reprezentare a dinamicii formei. În termeni de semnificaţie vizuală, cea mai simplă şi mai generală posibilitate de reprezentare a direcţiei şi sensului unei mişcări este indicată în mod comun cu ajutorul unei entităţi spaţiale cu proprietăţi specifice denumită vector. Cuvîntul derivă de la latinescul *vehere* („a transporta”), dar funcţiile noţiunii s-au stabilit printr-un proces psihic natural legat de fenomene ale realităţii în care intervin aşa-numitele „mărimi vectoriale”, precum deplasarea, direcţia, distanţa etc.[8].

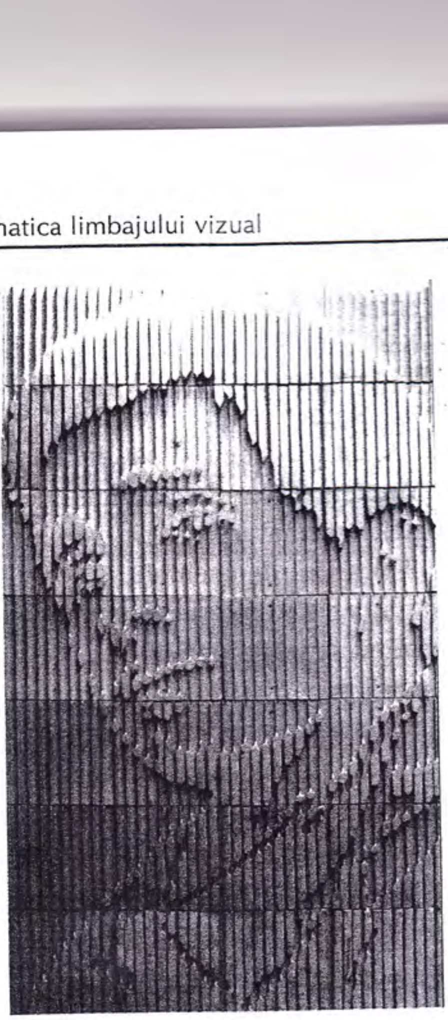


Figura 38. Compoziţie figurativă executată în tehnica relevării imaginii în structură liniară diferenţiată dimensional (lucrare de licenţă în ceramică – student Raluca Buzura, coordonator prof.univ.dr. Titu Toncian)

Eficacitatea vectorului în realizarea transportului de energie şi extrema sa sugestivitate în cadrul unor compoziţii formale l-au făcut subiectul unei game largi de aplicaţii deopotrivă în ştiinţele matematice (geometrie analitică, diferenţială, cinematică, axiomatică) şi în chimie, fizică, mecanică sau psihologia vectorială.

Traductibil în termeni fizici, vectorul poate fi asimilat cu o entitate fizică denumită *forţă*, amplu studiată în statică, ale cărei aplicaţii în calculul structurilor de construcţie aduce în scenă două noţiuni fundamentale utilizate şi în cîmpul artelor vizuale. Este vorba de noţiunile de *echilibru* şi *compunere a forţelor*, inevitabil legate una de alta, pe care vom încerca să le explicăm foarte succint sub raportul contribuţiei lor în activitatea plastică.

Fără a insista deocamdată asupra posibilităţilor operative în cadrul cărora se dezvoltă ideea de echilibru în practica artistică, trebuie spus că accepţiunea sa este foarte largă şi depinde de caracterul structurii plastice în cadrul căreia funcţionează, referirile la echilibru fiind în mod special de natură compoziţională.

O compoziţie de orizontale şi verticale în spiritul lui Mondrian acuză un echilibru în special static – adică senzaţia vizuală de repaus a unei construcţii de forme. În termenii arhitecturii, impresia de repaus a formelor este asigurată de compunerea forţelor provocate de încărcături ale structurilor într-un sistem echilibrat care garantează stabilitatea unei construcţii. În sculptura lui Malevici intitulată *Arhitectura - 8*, sau *Figura XI* a lui Hans Aeschbacher[9], realizarea echilibrului perfect static are loc prin echilibrarea unor forţe care se confruntă atît la nivelul maselor (tensiuni fizice), cît şi al unor raporturi vectoriale de direcţie, poziţie sau proporţie a acestora.

Din punct de vedere plastic, o problemă de echilibru prezintă mai multe aspecte. Echilibrarea unor relaţii dinamice poate apărea sub formă de mişcare cinetică potenţială sau reală, după cum formele sînt subordonate unor momente compensatorii de alternanţă ritmică sau de deplasare într-un flux continuu secvenţial. Exemplul cel mai cunoscut care presupune o mişcare cinetică potenţială este acela al *balanţei*, care menţine în echilibru două corpuri diverse ca mărime, dar în relaţie compensatorie de greutate. Acest principiu va fi folosit adesea ca expresie a echilibrului labil între două entităţi care se confruntă şi se poate afirma că el reprezintă unul dintre cele mai generale moduri de echilibru compoziţional prin relaţii compensatorii.

O interpretare formală magistrală a echilibrului dinamic de forme în spaţiul real o prezintă cunoscutele „mobile" ale sculptorului american Calder, la care ne-am referit în capitolul II. Aceste construcţii articulează flexibil între ele o serie de balanţe în care echilibrul fiecăreia depinde şi de succesiva, şi de precedenta, acordînd astfel întregii construcţii o permanentă disponibilitate cinetică. La cea mai mică adiere întreaga structură tresare, declanşînd jocul unor elegante arpegii spaţiale, ce reintră treptat şi cu discretă vibraţie în linişte lor aparentă. Inspirate de aceste posibilităţi dinamice, la Şcoala din Roma[10] s-au desfăşurat o serie de experimente didactice pentru descoperirea baricentrului unei figuri goemetrice simple utilizînd balanţe care rămîn în echilibru, încărcate cu greutăţi diferite, dar egale.

Toate aceste consideraţii se referă la o mişcare exterioară a formelor, în sensul că efectele sale privesc în special relaţiile reciproce de natură dinamică din spaţiul real. Să ne oprim acum asupra unui alt gen de mişcare, care se dezvoltă înăuntrul formelor, avînd un rol considerabil în crearea dinamicii autonome.

Orice formă creată de noi - pe măsură ce realizăm o coerenţă esenţială fie din punct de vedere morfologic, fie expresiv - are drept consecinţă dezvoltarea unei *tensiuni* determinate în interiorul formei, generînd o senzaţie de mişcare (chiar dacă este vorba de suprafeţe sau corpuri imobile). Substanţa intrinsecă a mişcării interioare a formei este dată de două tipuri de tensiuni : una *fizică* - determinată de modul de agregare a materiei - şi una formală, ce reflectă dinamismul virtual înscris în mijloacele formale, precum şi cazurile fundamentale de geneză tensională a acestora.

Din punct de vedere fizic, un corp supus la deformări înregistrează o stare de tensiune, generatoare a mişcării interne a formei în funcţie de regimul de forţe care se confruntă şi modul de agregare a materiei. Această tensiune fizică poate avea loc în două moduri – prin presiune şi prin tracţiune – care pentru unele materiale prezintă aceeaşi valoare (oţel), iar pentru altele au valori diferite (lemn, ciment, teracotă). Un caz complet de tensiune care dezvoltă simultan o forţă de presiune asociată cu una de tracţiune se observă în fenomenul denumit *flexie*. Flexia poate avea loc într-o travee orizontală care, supusă la încărcături, se curbează, comprimîndu-se în interior cu extensie spre exterior sau în pilaştrii verticali.

Obiectele supuse în extremităţi la două mişcări rotatorii opuse exprimă un alt fenomen de mişcare fizică internă cunoscut sub denumirea de torsiune. În fine, în situaţia în care o forţă sau un cuplu de forţe poate imprima unei forme o mişcare de dislocare în două părţi cu direcţie contrară, rezultatul va deveni expresia unei mişcări denumite tăietură.

În jocul confruntărilor permanente pe care artistul, în realizarea operei, le are cu diverse materiale de lucru, se dezvoltă inevitabil o serie întreagă de situaţii de tensiune fizică a formei, a căror fizionomie posedă adesea reale virtuţi expresive. În domeniul sculpturii valorificarea acestor posibilităţi expresive care decurg din însăşi autonomia tensiunilor materialului a însemnat, pe de o parte, o cercetare mai atentă a naturii intime a diverselor materiale şi a gradului lor specific de docilitate, iar pe de altă parte, o încercare de a divulga şi a traduce în determinări sculpturale legile subiacente ale manifestării lor fizice, ale energiilor, conflictelor şi tensiunilor declanşate pe parcursul unui proces de integrare formală (compresii, condensări, expansiuni, coagulări, presiuni bilaterale, forări etc.). Am putea cita ca exemplu pentru aceste manifestări dinamice opera lui Arp (concreţiuni), Max Bill (torsiuni), Consagra (presiuni bilaterale), Mary Vieira, César (forări) etc.

Experienţa despre care am vorbit a introdus în planul operativ al sculpturii noi materiale ca sticla, materialele ceramice, metalele (fier, oţel, aluminiu) şi materialele sintetice, ale căror proprietăţi au permis artistului o mai mare îndrăzneală în conceperea formei şi o mai mare adecvare între formă-materie şi conţinut.

Se pare că respectul pentru natura materialelor şi o corelare mai perfectă între formă şi expresia lor specifică au devenit caracteristici ale sculpturii moderne odată cu Brâncuşi. Acest lucru apare limpede în diferenţa substanţială pe care o trădează sentimentul diferitelor sale sculpturi executate în piatră, lemn sau metal. Într-o lucrare dedicată lui Brâncuşi, Ionel Jianu ne arată că alegerea mijloacelor materiale la acest mare sculptor era determinată de conţinut : „Marmora era menită să exprime contemplarea originilor vieţii, în timp ce bronzul se pretează mai uşor pentru tumultuoasa expresie a contradicţiilor vieţii. Cunoaşterea intimă pe care o avea Brâncuşi despre legile şi structurile materialelor sale îl făcea capabil de a ajunge la o perfectă armonie între formă şi conţinut"[11].

Pare simptomatic că manifestările interioare ale materialelor ce reprezintă însăşi substanţa intrinsecă a mişcării formei - aceste „vorbiri" ale substanţelor - se impun atenţiei artistului şi devin elemente de vocabular plastic tocmai într-un moment în care investigaţia dominantă a epocii este îndreptată spre descoperirea alcătuirii intime a tuturor proceselor naturale, a rosturilor adînci ale lumii şi omului.

Făcînd această succintă trecere în revistă a cîtorva tipuri de manifestare a tensiunii fizice ce are loc în interiorul formelor, ne-am putut face în acelaşi timp o idee generală despre sensul concret al unor relaţii dinamice cărora le-am atribuit un rol fundamental în geneza şi transformarea formelor naturale (vezi capitolul II). Astfel, împerecherea armonioasă a forţei cu flexibilitatea mişcărilor care au loc în coroana unui arbore este expresia unor relaţii de tensiune riguros echilibrată, ce conţin în acelaşi timp un cadru virtual de valorificare estetică. Exemplele din figura 39 ilustrează modul particular în care se dezvoltă echilibrul tensiunilor în funcţie de structura ramificaţiilor, volumul şi dispoziţia spaţială la o serie de arbori ca : pinul, plopul şi stejarul[12]. De asemenea, structura constitutivă a animalelor şi a omului este determinată de modul specific de mişcare a lor şi echilibrul tensiunilor create în cadrul acestor mişcări (vezi figura 40).

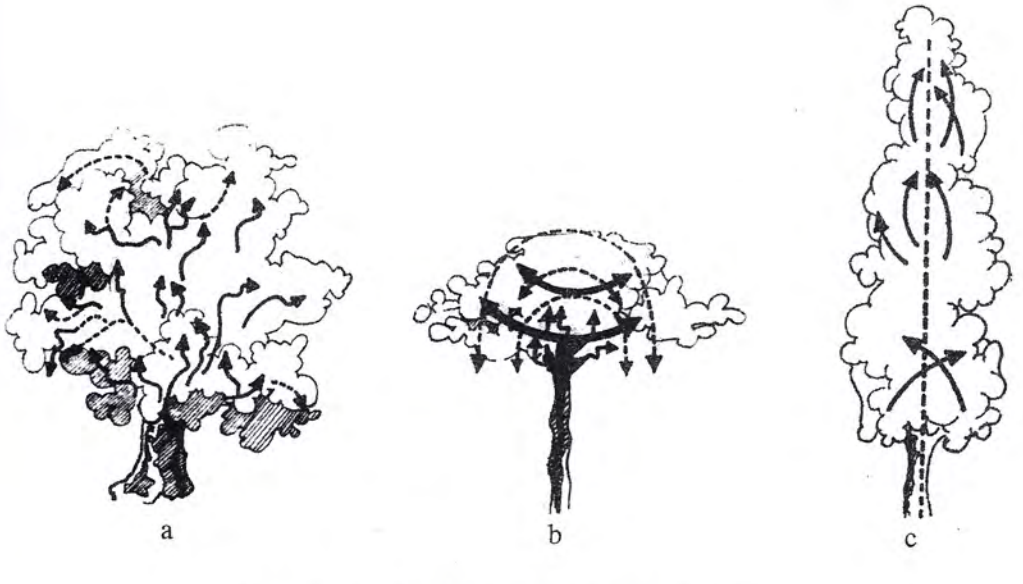


Figura 39. Echilibrul tensiunilor la arbori

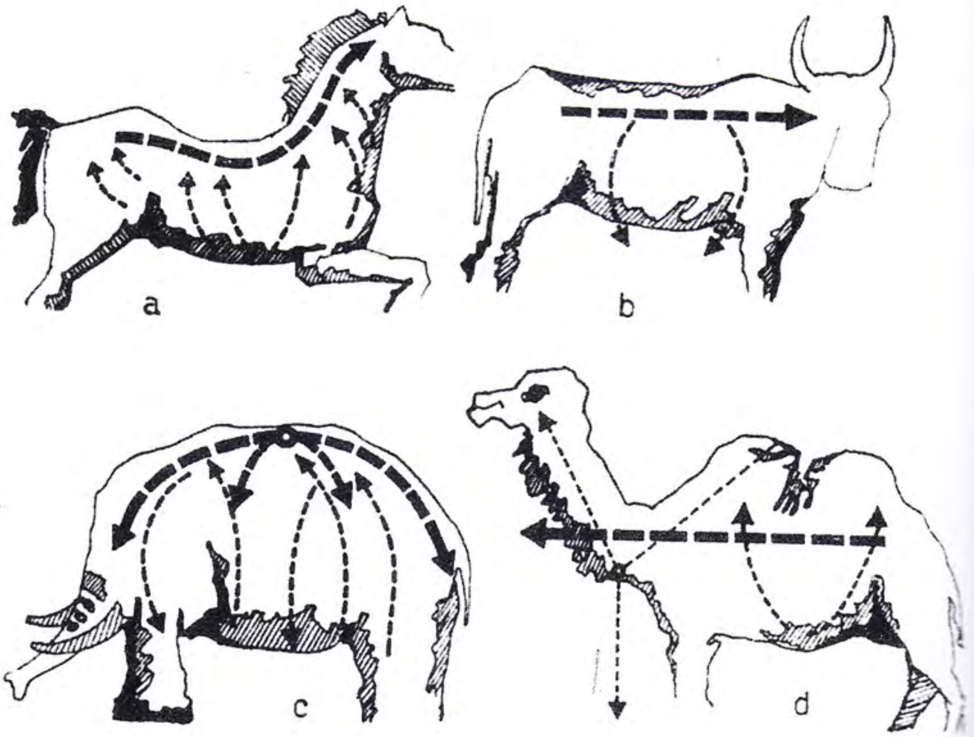


Figura 40. Echilibrul tensiunilor animale în mişcare

Dar şi simpla trasare a unei linii drepte sau curbe ori a unei fig geometrice pe o foaie de hîrtie reprezintă un caz de tensiune (de data aceas fiind vorba de o *tensiune formală*), întrucît atît activitatea motrice care d naştere semnului grafic, cît şi rezultatul grafic în sine reflectă o stare d tensiune. În lucrarea sa teoretică *Punct, linie, suprafaţă*, Wassily Kandinsk făcînd un examen amănunţit al elementelor grafice fundamentale exprim plastice, afirma: „Eu înlocuiesc conceptul aproape universal admis de *mişca* cu acela de *tensiune*", precizînd în acelaşi timp că „orice formă concisă d naştere la o aserţiune la fel de precisă – o tensiune, iar opera plastică trăieş din aceste tensiuni"[13].

Dacă presupunem în mod schematic că forma începe cu punctul – ac element „zero" încărcat de virtuţi potenţiale de formare pe care Kandinsky numeşte „o combinaţie de tăcere şi vorbire" –, geneza formei prin tensiune fi tendinţa punctului de a se deplasa într-o direcţie, dînd naştere la o fi nouă cu legi proprii de organizare vizuală denumită linie. După acel procedeu, deplasarea liniei printr-o translaţie dă naştere la o figură geometric pătrat sau triunghi (în cazul în care toate punctele liniei se deplasează către punct convergent).

Geometria plană consideră linia dreaptă drumul cel mai scurt dintre două puncte. Acest drum, cel mai scurt considerat rectiliniu, este interpretat sub aspect vizual ca un fapt de tensiune maximă pe care-l vedem cu totul excepţional în natură (cristalele). Din punct de vedere fizic, conexiunea între două puncte situate în spaţiu la o depărtare oarecare ar fi echivalentă cu o tensiune maximă, dacă ne-am imagina capetele a doi pilaştri verticali între care are loc întinderea (tracţiunea) unui fir. Cu cît exercităm o tracţiune mai mare la cele două capete, cu atît firul, la început relaxat, se va apropia de ceea ce numim linie dreaptă în tensiune. Linia dreaptă prezintă un fapt de tensiune şi pentru faptul că braţele noastre - apte anatomic să manifeste mişcări curbe - fac un efort tensional pentru a o trasa. Aceeaşi relaţie o prezintă principiul poligonului funicular, care formează linii drepte de tensiune datorită suspendării unor greutăţi de un fir ce cade liber într-o linie curbă (figura 41). O exemplificare magistrală în domeniul arhitecturii ne-o oferă acoperişul plan al unei construcţii proiectate de Conrad Waschman, susţinut doar de o reţea de fire în tensiune.

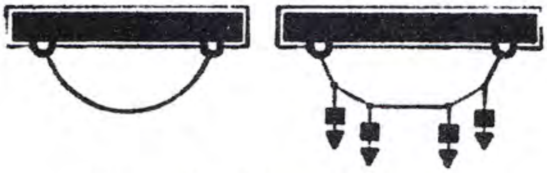


Figura 41. Poligonul funicular

Sub raport vizual, în cadrul unei suprafeţe liniile drepte orizontale sau verticale par legate mai strîns de suprafaţă, deci cu o tensiune sporită faţă de liniile la fel de drepte, dar orientate oblic faţă de planul de bază al tabloului - fapt care le face mai volante şi implică o invitaţie clară la mişcare. Această impresie se datorează faptului că o linie oblică este concepută în raport cu celelalte două direcţii fundamentale, orizontal-vertical, drept o *deviere* (abatere de la echilibru), rezultat care ne incită la practicarea unei relaţii direcţionale. Rudolf Arnheim (vezi *Artă şi percepţie vizuală*, Meridiane, 1980) apreciază că, prin asimilarea orientării oblice, copilul şi primitivul dobîndesc principalul procedeu de diferenţiere între acţiune şi repaus. Asupra semnificaţiei acestor relaţii dinamice vom reveni însă mai tîrziu, în capitolul care tratează despre compoziţie.

Pe lîngă tensiunea proprie pe care o trădează orice formă angajată într-o lucrare de artă plastică, se poate vorbi şi de o tensiune vizuală creată atît de dinamismul intrinsec al formelor, cît şi, mai ales, de modul de amplasare, organizare, respectiv înlănţuire formală dotată cu valoare dinamică (disimetrii, compuneri de oblice, suprapuneri parţiale de forme etc.), căruia îi vom spune în mod convenţional *tensiune expresivă.* O linie dreaptă amplasată simetric într-un cîmp rectangular nu provoacă sub raport dinamic nici un sentiment special, realizînd un echilibru perfect între cele două spaţii pe care le defineşte. Cea mai discretă deplasare însă, la stînga sau la dreapta faţă de centrul de simetrie, are drept rezultat o inegalitate a suprafeţelor care solicită ochiul, creînd o tensiune vizuală ce se poate asocia în gîndire cu semnificaţia de compresie şi relaxare a spaţiului. Referitor la această tensiune, René Berger[14] face afirmaţia că încercarea de a restabili echilibrul suprafeţelor este aceea care pune la încercare virtuţile compoziţionale ale artistului, explicînd forţa gestului din *Învierea lui Lazăr* (mozaic din secolul al VI-lea), prin locul privilegiat, din punct de vedere compoziţional, pe care-l ocupă în zona labilă de tensiune unde ochiul este antrenat într-un joc de compensaţie. Pentru publicul larg este o interesantă şi sugestivă explicaţie, care păcătuieşte însă prin faptul că poate crea o serie întreagă de confuzii.

Este adevărat că din punct de vedere vizual zonele de tensiune creează un joc de compensaţie, dar nu în raport cu un aşa-zis loc privilegiat plasat în vecinătatea axei centrale de simetrie, zone de compensaţie putînd fi create oriunde pe suprafaţa tabloului. În schema nevăzută a compoziţiei, gestul despre care se vorbeşte se află pe direcţia unei drepte oblice care leagă capul momîii de corpul dătător de viaţă al lui Iisus. Această relaţie, care este opusă direcţiei naturale de a citi imaginea, creează tensiunea dinamică esenţială. Pe de altă parte, este cunoscut faptul că tensiunea anumitor raporturi inegale pare chiar să convină spiritului, dovadă fiind utilizarea atît de frecventă a raporturilor proporţionale dinamice care decurg din „Secţiunea de aur" (vezi capitolul V).

Tensiunea vizuală care intervine prin distrugerea simetriei trebuie pusă în legătură şi cu tendinţa de confruntare cu „semnificaţia dobîndită" explicată de psihologia Gestalt, ca o aspiraţie complexă a spiritului spre configuraţii care echilibrează tensiunile formale prin asimetrie.

Tensiunea vizuală (expresivă) poate fi produsă şi de valori dinamice mai rafinate care se realizează în *structura intimă* a lucrării independent de actele de reprezentare sau organizare. Ritmul pe care privirea „dansează", urmărind anumite trasee de parcurs, planînd sau adîncindu-se în magma culorilor şi strecurîndu-se în labirinturile imaginii, produce şi întreţine el însuşi o tensiune vizuală. La situaţiile de tensiune realizate în interiorul structurii plastice, putem asocia şi dinamismul propriu al subiectului, obligat la o „tensiune a lecturii" care îl îmboldeşte – împinge – să adauge şi să transforme imaginar evenimentele observate.

Revenind la analiza mijloacelor tectonice, putem aprecia că liniile drepte, fie ele orizontale, verticale sau oblice, sînt elemente formale generate de activitatea unei singure forţe.

Există expresii liniare care iau naştere ca rezultat al activităţii simultane a două sau mai multe forţe, Un astfel de exemplu este linia curbă. Din punct de vedere fizic ea se naşte prin modificarea unui parcurs rectiliniu pe traiectoria căruia se compun în mod continuu două forţe divergente a căror rezultantă imprimă modificarea permanentă a traseului (figura 42). Ne putem imagina, de pildă, construcţia unei curbe simple prin acţiunea a două forţe conjugate în încovoierea unei bare drepte care se sprijină pe un suport central.

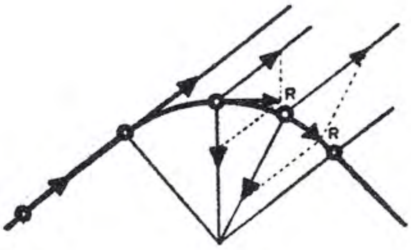


Figura 42. Compunerea forţelor care generează o linie curbă

Se poate aprecia că mişcarea unei linii curbe este mai domoală decît a unei linii drepte, adică dă impresia unui parcurs mai lent sub raportul înregistrării vizuale a traseului. Aceeaşi concluzie rezultă observînd mişcarea unui vehicul care este nevoit să reducă viteza la înscrierea în arcul unei curbe sau la serpentine. Iată pentru ce linia curbă dă în general impresia de calm, de cursivitate organică şi relaxare, fiind capabilă în acelaşi timp să exprime mai pregnant diversitatea complexă a situaţiilor dinamice.

Avînd în vedere faptul că orice curbă este susceptibilă de un racord cu replica sa inversă (contracurbă), rezultatul va exprima o serie de momente curbe succesive pe care le receptăm vizual în diverse moduri. O dată le putem vedea ca o ondulaţie de momente care urcă şi coboară ca o undă sau o mişcare şerpuitoare care însăilează impulsuri succesive într-o direcţie anume. Alteori, zvîcnirea sinuoasă a unei curbe îndrumă privirea mai ales spre compresia spaţiului din zonele concave, dînd senzaţia unor tensiuni care tulbură cursivitatea mişcării. Una sau mai multe linii curbe asociate compoziţional care acuză curburi diferite pot ilustra vizual tensiuni şi compresii diferite ale spaţiului, fapt care constrînge ochiul să urmeze cuplul mişcărilor liniare cu viteze diferite.

Perceptual, aproape toate versiunile posibile ale curbei au în mod generic o replică în lumea naturală (relieful terestru, traseele rîurilor, arborii, frunzele etc.). Mecanica lor poate stimula munca artistului, oferind modele dinamice apte să genereze efectele plastice şi semnificaţiile pe care acesta doreşte să le pună în evidenţă. Datorită varietăţii şi bogăţiei ritmicităţii lor, curbele oferă mari posibilităţi de expresie, lucru pe care-l putem constata atît la opere clasice, cît şi la opere contemporane.

tulbura echilibrul dintre formă şi conţinut pe care se bazează idealul clasic al Renaşterii (vezi Botticelli). Această afirmaţie se referă la faptul că la aceste opere desluşim, dincolo de conţinutul obiectiv al imaginii, şi dirijarea expresivă a mijloacelor, respectiv a curbelor libere care par să dobîndească o oarecare autonomie. Dar cine se apleacă spre şlefuirea unui traseu liniar în frumuseţea sa, nu va putea respecta fidel caracterul formal al obiectului, consecinţa directă a acestui fapt fiind o activitate artistică în care accentul cade tot mai mult pe conţinutul formal.

Întrezărim aici începutul unei orientări spre valorificarea frumuseţii pure a mijloacelor liniare în interiorul căreia morfologia curbelor va cîştiga noi domenii de virtuozitate, începînd cu racursiurile lui Michelangelo, apoi cu „linia serpentinată" a manieriştilor şi trecînd prin *line of beauty* a lui Blake şi Hogarth, pînă la Poussin şi Ingres.

Termenii acestui „formalism" sînt reluaţi la începutul secolului XX într-o accepţiune mai largă şi mai complexă în strînsă legătură cu inovaţiile plastice care vor uzurpa spaţiul tradiţional al Renaşterii. Concentrarea artistului asupra mijloacelor artei devine infinit mai stăruitoare, cu atît mai mult cu cît sarcina reprezentării fidele a realităţii este preluată de fotografie. Acel „irepetabil", pe care îl sădeşte mîna măiastră pe coala de hîrtie sau pe pînză, devine analizat mai ales ca o realitate morfologică avînd o forţă de evocare proprie şi în consecinţă supravegheat pentru puritatea şi eleganţa gestului, puterea de evocare dinamică şi sugestia spaţială.

Primele consecinţe importante ale preocupărilor acestui început de secol pentru autonomizarea mijloacelor artei sînt distrugerea spaţiului tradiţional şi precipitarea exerciţiului artelor spre cercetarea unor noi posibilităţi de configurare spaţială. În cadrul acestor cercetări, apar numeroase încercări de soluţionare a spaţiului pe baza acţiunii formale a curbelor sau, mai precis, pe o morfologie care se desfăşoară în interiorul unui spaţiu ale cărui coordonate vor fi curbele. Această speculaţie asupra formelor şi spaţiilor curbe va reprezenta (vezi Pierre Francastel) una dintre căile de inovaţie a concepţiei spaţiale moderne.

Un prim exemplu de limbaj formal determinat de arabescul liniei este fără îndoială pictura lui Gauguin. Pe aceeaşi linie, Matisse analizează magistral puterea de evocare dinamică a deplasărilor curbe, degajînd din acompaniamentul lor cu masele de culoare expresia pură a mişcării (vezi *Dansul*, 1908). Matisse amplifică, în alte lucrări mai tîrzii, conţinutul arabescului liniar, care ajunge să îmbrăţişeze fără părtinire toate datele figurative ale tabloului (vezi *La desserte* şi *La dame en bleu*, 1938).

Impulsul dinamic intrinsec pe care îl conţine curba liberă este prezent chiar şi atunci cînd ea şi-a pierdut funcţia definitorie, absorbită de structura cromatică. Un exemplu tranşant în acest sens este van Gogh, la care dinamica spaţiului pictural apare clădită pe traiectoria curbei îmbrăcate în valori cromatice care aleargă comprimînd spaţiul între ele şi frămîntă întreaga materie a tabloului sub imboldul unor dramatice stări sufleteşti.

Faptul că linia curbă poate avea dincolo de funcţia sa definitorie şi o funcţie psihologică, transformîndu-se în traiectoria vie a unor stări afective ni-l dovedesc o serie de desene remarcabile executate de artişti ca: Pollock, Paul Klee (figura 43), Juan Miro, dar mai ales acele producţii liniare explozive bazate pe gesturi libere ale mîinii, cu un caracter spontan, înscrise într-un spaţiu – cîmp de acţiune – pe care istoria artei moderne le-a denumit expresionism abstract şi *action painting*. Despre curbă se mai poate vorbi chiar şi în cadrul morfologiilor de tendinţă geometrică – mai precis, de o curbă „matematică" definind regiuni închise de o precizie şi o rigoare anume, asemenea unor racorduri între diferite elemente tectonice sau forme geometrice primare (Magnelli, Pasmore, Dewasne).

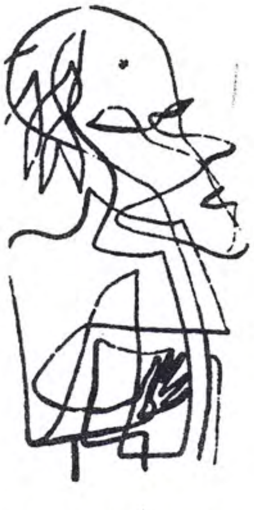


Figura 43. Paul Klee, *Un biet tip excepţional*

S-ar putea vorbi, în cadrul acestei analize, şi de alte aspecte ale *tensiunii formei*, asupra cărora nu vom insista aici prea mult. Ne referim la anumite activităţi tensionale de generare a unor forme noi, cum ar fi secţionarea corpurilor de rotaţie ori antrenarea unor forme plane sau construcţii liniare în mişcări de rotaţie care produc forme cinetice[15].

În urma acestei treceri în revistă a mijloacelor energetice care intervin în artele vizuale, putem să desprindem cîteva concluzii. Ceea ce în mod comun s-a considerat dinamism în artele vizuale a fost redarea cît mai flagrantă a mişcării, adică reprezentarea unor mişcări, acţiuni şi gesturi de o anumită intensitate. Noi am arătat că există şi un dinamism intrinsec al mijloacelor de vocabular și al materialelor specifice cu care lucrează artistul, iar termenii care pot caracteriza în modul cel mai cuprinzător acest dinamism sînt *forță* și *tensiune* (fizică, formală și expresivă). După cum am văzut, în sculptură înțelegerea semnificației energetice a acestor termeni are și o valoare fizică concretă, care se răsfringe inevitabil în exterior printr-o anumită putere de atracție psihologică. În planul picturii, acțiunea lor provoacă mobilitatea elementelor obiectiv imobile, creînd – așa cum spunea Delaunay – „metafora [...] unei tonalități care conține și orientează mijloacele fără să se miște odată cu ele” (*Du cubisme à l'art abstrait*). Fiind vorba despre înțelegerea unor semnificații energetice care se dezvoltă în aria artelor plastice, referitor la acest subiect critica de artă a adoptat definiția de „fizică a structurilor plastice”. Pe de altă parte, se afirmă că temele care introduc în operă durata înscriu în conținutul ei un comportament afectiv și trăiri subiective de o anumită intensitate, „relație care conduce la ideea că domeniul pictural dezvăluie nu numai o „fizică”, ci și o „biologie” (Noël Mouloud). Legat de acest plan de considerații mai putem spune că semnificațiile energetice sînt inseparabile, așa cum am mai arătat, de o logică a organizării – adică de modul în care are loc echilibrarea tensiunilor, maselor și traseelor picturale – care la rîndul său apare strîns legată de o logică a semnificațiilor (Jordan).

Plecînd de la aceste concluzii, am putea observa, de pildă, cum o „mentalitate dinamică” va organiza și va dinamiza plastic, exersînd anumiți factori în dauna altora – de exemplu, factorii de tensiune în dauna factorilor de delimitare. Noël Mouloud a făcut o pătrunzătoare analiză istorică a acestui fenomen comparînd utilizarea mijloacelor de vocabular în Renaștere și perioada barocă, stabilind următoarele diferențieri : în Renaștere conturul figurilor este valorat precis, spre deosebire de baroc, unde delimitarea geometrică este sacrificată în favoarea volumelor glisante în expansiune deschisă ; în Renaștere construcția figurilor are loc în jurul centrelor de simetrie, în timp ce în baroc ea se desfășoară pe centrele de forță ; valorile cromatice în Renaștere sînt manipulate evitîndu-se în general contrastele puternice, spre deosebire de baroc, unde se cultivă intensificarea agenților cromatici – practică mai potrivită cu estetica sa exaltată.

Ritmul

Relațiile dinamice care stau la baza diferitelor încarnări ale formelor nu sînt altceva decît momente de confruntare a unor activități ritmice. Nu există alcătuire de formă care să nu implice ritm, mișcarea după ritm fiind caracteristică tuturor proceselor naturale, precum și tuturor activităților umane conștiente sau inconştiente. Omul îşi acordează permanent ritmul fiziologic cu ritmurile naturale, creează el însuşi activităţi ritmice (fizice şi spirituale), iar orice senzaţie percepută de el conştient sau inconştient se repercutează în structurile ritmice ale corpului său cu urmări mai mult sau mai puţin vizibile asupra comportamentului[16]. Este cunoscut faptul că acela care asistă la anumite performanţe ritmice - dans, muzică, sport etc. - îşi acordează mişcările cu cele pe care le trăieşte auditiv sau vizual, bătînd tactul cu mîinile, picioarele sau antrenat cu întreg corpul.

Cea mai simplă formaţie ritmică este divizată în două unităţi şi poartă numele ritm binar. Acesta este un ritm fundamental care se găseşte în mersul omului, în succesiunea bătăilor sale cardiace (diastolă, sistolă), în mişcarea respiratorie, alternanţa zi/noapte, flux şi reflux, viaţa şi moartea aparentă a vegetaţiei ş.a.m.d. Ritmul ternar este un ritm de dans sau de lucru, în care are loc alternarea efortului cu repausul după o anumită succesiune, care asigură eficienţa muncii. Această succesiune rezolvă şi o anumită economie temporală în care repausul este o aşteptare şi o orientare de tensiuni, reprezentînd în acelaşi timp o rezervă de „putere" ce asigură continuitatea efortului. Fiecare dintre aceste ritmuri posedă *intensităţi* aparte ale duratelor interne care fac ca dezvoltarea lor pe linia succesiunii momentelor de timp să fie mai alertă sau mai lentă.

Dacă ne gîndim la ritm în sensul cel mai general, existenţa sa presupune o mişcare de extensie continuă, neîntreruptă (grecescul *rythmos* derivă din *reo* - „a curge"), dar în acelaşi timp şi o divizare a extensiei nesfîrşite în perioade care să se repete după o anumită regulă. Ritmul se deosebeşte, prin urmare, de mişcarea propriu-zisă printr-o succesiune de faze a căror discontinuitate asigură „reconstruirea mişcării" (Bachelard).

În arte, ritmul exprimă relaţiile foarte generale de organizare a duratei. El este un principiu fundamental manifestat prin forme de repetiţie sau, mai exact, prin corelarea diferitelor valori ale formelor de repetiţie care dau măsura, iar cadenţa măsurii stabileşte la rîndul său ritmul dominant particular al unei specii artistice.

Înainte de a intra într-o analiză mai sistematică a diferitelor aspecte ale ritmului în sfera artelor vizuale, ar fi, credem, necesară o sumară prezentare a dispozitivelor ritmice proprii artelor duratei şi eventual a analogiilor care se pot stabili astfel între aceste domenii. Sîntem încurajaţi să o facem, cu atît mai mult cu cît comparaţia, sub aspectul ritmului dintre muzică, poezie şi artele vizuale (mai ales arhitectură, ca exponent al artelor spaţiale), a preocupat numeroşi istorici şi esteticieni, de la Platon pînă în zilele noastre (vezi M.J.C. Ghyka, *Eseu asupra ritmului*).

Elementele repetiţiei poetice sînt accentul şi metrul, iar modul în care are loc în cadrul acestei repetiţii periodizarea silabelor accentuate şi neaccentuate dictează metrica unităţilor ritmice de iamb, dactil, troheu etc. În general, în poezie sînt perceptibile cel puţin două ritmuri distincte[17] : a) unul recurent bazat pe repetiţie avînd o structură formată din accent, metru şi formulă sonoră şi care are un caracter discontinuu ; b) ritmul semantic al sensului care întruchipează accepţiunea ritmului în proză, avînd un caracter continuu. Exagerîndu-l pe primul prin scandarea poeziei, obţinem o melopee (eposul în versuri - Homer), iar dacă-l exagerăm pe al doilea, produsul va fi - ca să folosim expresia lui Bernard Shaw - „o proză absurd de pompoasă"[18].

În funcţie de dispoziţia ritmului, în poezie se pot stabili analogii cu muzica şi artele vizuale, relaţia dintre aceste arte şi poezie fiind cercetată mai profund în anii '70-'80 de literatura experimentală. În ritmul poetic, mai ales cel al poeziei populare, se întrevăd adesea afinităţi cu ritmul mai reliefat şi repetitiv al muzicii, exprimate prin efectele sonore onomatopeice cu caracter de armonie imitativă (muzicală). Tot în poezia populară, ritmul poate prezenta şi o cadenţă fizică apropiată de dans, unităţile ritmice fiind în acest caz semănate cu cuvinte al căror sens pare mai puţin important decît necesitatea lor de a cadenţa poezia, lăsînd astfel prioritate dominantă ritmului. De altfel, se poate vorbi în general de o anumită muzicalitate a poeziei, dat fiind caracterul său rostit (sonor şi deci cadenţat). Analogiile dintre pictură şi poezie, deşi par mai dificil de realizat la prima vedere, au fost întrevăzute mai explicit în frize - unde există o succesiune a cadenţelor faţă de care ordinea explorării vizuale devine importantă -, situaţie necaracteristică artei plastice în general. De asemenea, reflectarea unei experienţe picturale în poezie poate apărea mai evidentă şi în construirea unor „tablouri" de imagini poetice ale căror expresie şi conţinut au o puternică sugestivitate vizuală (vezi Mihai Eminescu, *Scrisoarea III*). Există însă un moment din evoluţia poeziei moderne care apare extrem de semnificativ, prin modul de utilizare a mijloacelor de limbaj, pentru o apropiere „structurală" între artele vizuale şi poezie. Asemenea artelor plastice în care mijlocul formal conţine o putere intrinsecă - fără a intra în exerciţiul reprezentării - poezia, ca maximă sublimare a cuvîntului, poate miza pe valoarea intrinsecă - arhitecturală - a formei, independent de sensul precis vizat de artist. „Un vers frumos" - spune Valéry - „renaşte la infinit din cenuşa sa, redevine - ca efect al efectului său - o cauză armonică în sine însăşi". Mergînd mai departe pe această linie, poezia contemporană a ajuns pînă la integrarea în interiorul propriei structuri a dimensiunii vizuale şi chiar a imaginii înseşi. Interesul pentru componenta vizuală a poeziei are un prim moment de afirmare în încercările futuriştilor italieni. Marinetti introduce conceptul de *lectură simultană a paginii* (în loc de aceea liniară) mediat de pictură, indicînd dimensiunea vizuală ca o nouă linie de dezvoltare pentru cercetarea poetică. Se naşte astfel o poezie care ţine cont de *valoarea iconică a comunicaţiei*, încercînd să lărgească aria semantică a limbajului propriu-zis prin distorsiuni tipografice care dau naştere la configuraţii vizuale, scriituri liniare care se structurează în pagină după scheme compoziţionale geometrice, asamblaje de semne, culori, colaje şi obiecte ce realizează o percepţie sincronică a cuvîntului şi a imaginii.

În compoziţiile muzicale, ritmul este dat de succesiuni, de durate egale sau diferite, în limitele ordinii unui timp determinat de unitatea de măsură a bătăilor. Corelaţia diferitelor valori a unităţilor ritmice care compun măsura este exprimată printr-o fracţie la cheie, în care numărătorul indică numărul valorilor compuse între două bare de măsură, iar numitorul valoarea propriu-zisă a măsurii respective. Pentru muzician este suficient să observe relaţia pe care o prezintă această fracţie pentru a-şi da seama de ritmul dominant al lucrării.

Există de asemenea la îndemîna muzicianului o serie de mijloace prin care poate amplifica forţa de expresie a ritmului, modificînd succesiunea accentelor ritmice cu ajutorul sincopei şi al contratimpului, folosind indicaţii de mişcare, semne de intensitate etc. Ritmul compus de măsură muzicală se exprimă prin bătăi.

În cunoscutul său *Eseu asupra ritmului*, M.C. Ghyka distinge două specii fundamentale de ritm : unul cu periodicitate riguros reglată bazat pe cadenţă uniformă sau uniform variată (simetric) şi al doilea cu o periodicitate care conţine pulsaţii ce variază cu intensificări asimetrice. Căutînd să stabilească analogii între artele duratei şi artele vizuale, autorul transferă distincţia dintre ritmul cadenţat şi ritmul pulsatil în artele spaţiului - asimilînd pentru primul motivele de pe covoare sau echipartiţiile de figuri geometrice din pardoseli, iar pentru al doilea simetria dinamică bazată pe raporturi iraţionale ale secţiunii de aur.

La o primă aproximare, domeniul ritmului este implicat mai ales în artele duratei (muzică, poezie, dans), artele vizuale fiind considerate specii de subordonare spaţială în specificul cărora stă perceperea instantanee a formelor. Cu toate acestea, imaginea plastică a fost legată dintotdeauna de un fenomen de durată în sensul că execuţia sa nu este instantanee, în fiinţa sa fiind înglobate o succesiune de situaţii şi experimente formale. Apoi, fiindcă simpla ei contemplare necesită o perioadă de timp, înlănţuirile de forme şi proporţii care alcătuiesc o compoziţie picturală sau un ansamblu arhitectural sînt percepute succesiv asemenea unui fenomen care se desfăşoară în timp.

Putem cuprinde dintr-o privire o construcţie în spaţiu, dar ochiul o va explora mai temeinic scanînd momentele unei durate „solidificate" în volume, suprafeţe, texturi şi detalii de decoraţie, stabilind o subtilă trecere de la continuu la discontinuu, respectiv de la spaţiu la durată şi invers (M.C. Ghyka).

Distincţia clasică dintre artele duratei şi artele spaţiale pleacă, de fapt, de la condiţia specifică a limbajului „abstract" (în sensul că nu reprezintă nici un obiect) în muzică şi poezie, şi „concret" (bazat pe reprezentări ale lumii vizibile) în artele vizuale.

Evoluţia artei moderne a modificat radical conţinutul acestor diferenţieri prin desfiinţarea supremaţiei în artele plastice a conceptului reprezentării şi apariţia artei nonfigurative care devine la un moment dat o linie importantă de manifestare. Pe această cale am asistat în ultimele decenii la îmbogăţirea vocabularului plastic prin integrarea sub diferite forme a timpului în opera plastică.

Ne sînt cunoscute în acest sens o serie de modalităţi şi tehnici speciale de realizare a *sugestiei* mişcării imaginii. Unele dintre acestea realizează iluzia mişcării prin intermediul efectelor optice sau prezintă o corelaţie de forme şi lumini într-o mişcare fizică reală, care oscilează ritmic sau se rotesc în faţa noastră. Altele ne invită să ne deplasăm în interiorul structurilor sau să le decidem mişcarea şi ordinea formelor în compoziţie prin intervenţia noastră spontană care, evident, adaugă datelor vizuale cadenţa noastră temporală. Ca o paranteză, am spune că această alternativă în care spectatorul poate să pătrundă în spaţiul compoziţiei plastice se poate realiza în multe moduri. De pildă, una dintre posibilităţi ar fi de a ne raporta la un grup de elemente sculpturale organizate într-un spaţiu în aşa manieră, încît evaluarea integrală a compoziţiei să oblige la consumarea unui interval de timp necesar pentru parcurgerea ariei spaţiale şi descoperirea relaţiilor dintre elementele operei în mod treptat. Aici se integrează acele tentative de ocupare a spaţiului cu ajutorul unor familii de forme la care ne-am referit în capitolul III. Condiţia înţelegerii acestor organizări temporale este de a considera suita de forme sculpturale o „linie melodică", pe care o „ascultăm" traversînd spaţiul cîntărit de existenţa lor. Situaţia este similară cu a aceluia care ascultă o compoziţie muzicală lămurindu-se asupra organizării sale abia după ce a ascultat-o *dal capo al fine*. Pentru înţelegerea complexităţii ritmice ce intervine în cadrul acestor compoziţii de esenţă topologică ar fi necesar să observăm mai întîi cîteva aspecte elementare ale distribuţiei ritmului în sfera activităţilor plastice.

Ştim că ritmul cel mai elementar se naşte din repetarea unui motiv cadenţat format din două bătăi cere reprezintă ritmul binar. Cadenţa pură, uniformă a acestuia apare în muzică exprimată de tam-tamul negrilor, melopeea orientală şi dansul ţărănesc (M.C. Ghyka). Echivalentul său în artele vizuale poate fi reprezentat de succesiunea ritmică a unei unităţi de măsură diferenţiată, prin proporţii diferite, de unitatea de măsură constantă, dar diferenţiată alternativ prin greutate, de unitatea de măsură constantă diferenţiată alternativ prin materialitate sau de unitatea de măsură diferențiată alternativ prin spațiu. Pentru acest din urmă caz vom alege un exemplu concret care ne va permite să înțelegem semnificația ritmului binar în cadrul arhitecturii.

Ceea ce izbește un ochi care privește un templu grecesc – să zicem Partheonul sau Theseionul – este succesiunea regulată de coloane care alternează într-o anumită porțiune de spațiu. Privirea scanează ritmic acest spațiu ca și cum ar bate tactul unui marș solemn ; mai exact, ochiul scanează ritmic coloanele care reprezintă timpii tari și odată cu ele fragmentele de spațiu care apar ca timpi slabi în ordinea succesiunii. Dacă aici unitatea de măsură a ritmului binar este diferențiată alternativ prin spațiu, deasupra (pe arhitrava templului) scandarea ritmului are loc prin alternanța de zone cu aceeași materialitate, diferențiate însă doar prin decor și efecte de umbră și lumină, care creează o discretă variațiune în uniformitatea ritmului.

În arhitectura începuturilor creștine, coloanele se introduc în interior, servind și la modelarea ritmică a acestuia. La Sant'Apollinare Nuovo, ritmul colanelor este ceva mai agil și mai zvelt decît la templele grecești și romane, iar proporția lor gracilă face ca ele să nu rețină umbra asupra lor, transformîndu-se în adevărate cadențe ritmice ale spațiului însuși care pulsează acompaniind mersul omului de-a lungul navei[19] . Legătura prin arce circulare sau elipsoidale adaugă ritmului coloanelor un fapt de tensiune. Această tensiune sporește dacă în aceeași secvență spațială se aglomerează mai multe cadențe ritmice (se multiplică numărul coloanelor). Toba timpilor tari care fracționează spațiul bate mai accelerat, iar respirațiile devin mai scurte. Am ales aceste exemple pentru că momentele de succesiune ritmică sînt lesne de desprins datorită evidențierii lor clare de structura cristalină a construcției. Ar fi mai greu să desprindem momentele ritmice specifice unei construcții atunci cînd sînt conjugate mai multe moduri de succesiune ritmică, precum alternanța de proporții diferite, de mase compacte și spațiu, de orientări vectoriale, de materialități diferite și valori cromatice (vezi arhitectura barocă).

În studiile sale despre ritm, Paul Klee împarte ritmurile în două grupe esențiale : ritmuri cadențate, care derivă din succesiunea liniară a bătăilor, și ritmul structural, care derivă din modul amplasării elementelor într-o configurație. Ritmul cadențat poate fi cu o singură bătaie, reprezentînd succesiunea constantă a unui element structural, cu două bătăi reprezentînd alternanța de două elemente structurale diferite ca mărime, cu trei bătăi ș.a.m.d. La mai mult de patru bătăi avem de-a face cu ritmuri compuse, adică de alternanța de două/trei bătăi sau compunerea alternantă de două a cîte trei bătăi ș.a.m.d.

Ritmul structural prevede succesiunea alternativă a unor elemente care cadențează uniform cîmpul unei configurații. Exemplul cel mai elementar ar fi dispunerea a două grupe de obiecte în așa manieră încît grupul unui semn să înconjoare un element de alt semn şi viceversa. De fapt, integrarea celor două elemente într-o alternanţă structurală este o chestiune de coordnare a modulilor unei reţele. În cazul nostru (vezi figura 44), avem de-a face cu o echipartiţie a cîmpului în reţea de triunghiuri echilaterale în care elementele modulare de semn negru sînt înconjurate permanent de trei elemente de semn alb şi viceversa. În cazul succesiunii ritmice ce are loc în cadrul unei configuraţii structurale, coordonarea a două sau mai multe elemente poate pune în evidenţă relaţii de asonanţă, alternanţă sau disonanţă. Asonanţa este realizată de paralelismul existent între reţeaua modulară şi dispunerea elementelor în reţea privind pasul, înclinaţia şi unitatea de măsură. Alternanţa asigură succesiunea alternantă a elementelor în reţea după o ordine anume, iar disonanţa apare în cazul creării unei orientări spaţiale a succesiunii elementelor diferită vectorial de orientarea modulilor reţelei.

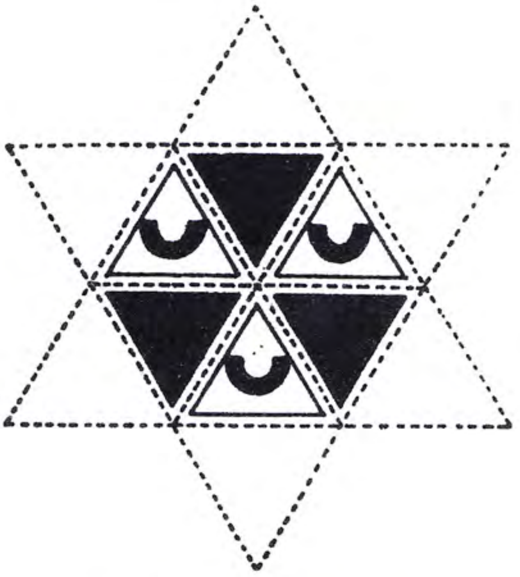


Figura 44. Ritm structural

Pe lîngă cele două cazuri mai generale pe care le-am prezentat - pornind de la studiile lui Paul Klee -, adică dezvoltarea ritmului ca succesiune liniară a unei serii de motive cadenţate şi succesiunea în cadrul unei configuraţii structurale, ritmul poate fi determinat şi de o serie întreagă de alte forme sau programe de distribuţie, dintre care am amintit doar progresia liniară, care presupune construirea unei succesiuni de mişcări ritmice mereu mai înguste sau mai largi ale aceleiaşi imagini.

Formulele liniare ale ritmului în artele plastice pot fi considerate exemple de analogie tranşantă cu dispozitivele de înlănţuire ritmică a muzicii. Un exemplu cît se poate de expresiv al acestei analogii este celebra lucrare a lu Botticelli *Primăvara*. Avem de-a face aici cu un acompaniament de ritmuri p traseul cărora ochiul este antrenat într-un motiv liniar sinuos, pe care-l regăsi cu infinite variaţii în toate direcţiile planului, în veşminte, în păr şi în vegeta din fundal. Curbele fug în mod continuu şi se întretaie în contracţii şi dilatări fă să-şi întrerupă firul, asemenea unor variaţiuni muzicale pe o temă dată[20]. Deplasarea liniară a celor două curbe pe care le vedem în figura 45 sugerea foarte expresiv coordonarea ritmică continuă a variaţiunilor liniare din aceas lucrare.

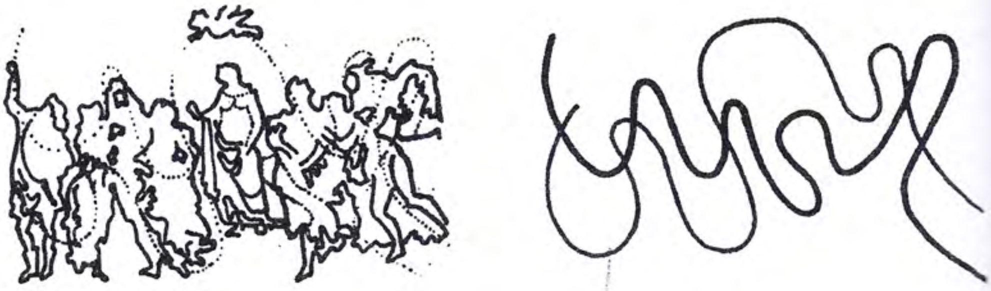


Figura 45. Diagrama acompaniamentului ritmic esenţial în *Primăvara* de Botticelli

Ca un efect de reciprocitate al termenilor acestei analogii, există astăzi î muzica modernă o serie de încercări care tind să utilizeze ca mijloc d comunicare mai directă a unor acţiuni sonore grafismele, căutînd să găseasc în acest fel o analogie structurală adecvată între reprezentarea plastică ş evenimentul sonor. În acest scop se folosesc o pluralitate de notaţii bazate p cuplaje de fotomontaje şi grafisme care sugerează, în funcţie de combinaţi lor, raporturi sonore sau gestual-fizice ale instrumentelor[21]. De exemplu, u cuplu de linii modulate în maniera unui acompaniament de curbe poat reprezenta în această convenţie grafică nouă activitatea simultană a unui gru de simboluri sonore (figura 46). Se pare că notaţia bazată pe grafisme liniar a fost folosită şi în muzica jazz, unde fiecare instrument are propriul dese ritmic în interiorul unor improvizaţii colective. Făcînd analiza melodiei, instrumentistul trasează conturul motivului muzical şi ritmul care devin punctul bazal al expansiunii improvizaţiei, urmînd ca în funcţie de aceast instrumentele să descrie un ansamblu de linii melodice care se interferează, diverg şi revin ca să meargă paralel cu motivul bazal.

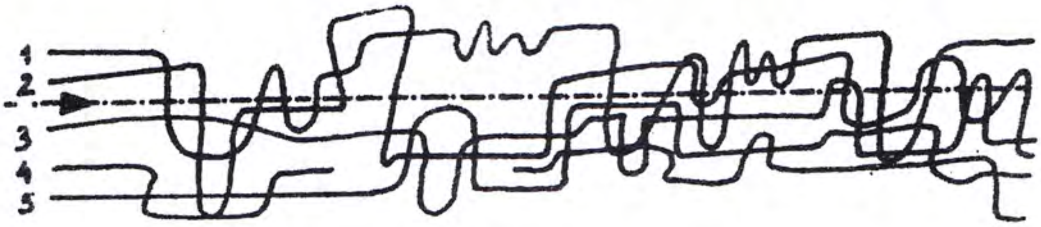


Figura 46. Acompaniament de curbe ce reprezintă activitatea simultană a unor simboluri sonore

Pînă la acest punct, exemplele noastre de ritm conţin o periodicitate explicită regulată sau neregulată. Am amintit însă anterior că periodicitatea poate să dispară aparent dintr-o specie de ritm pe care Matila Ghyka îl numeşte „pulsant", guvernat de simetria dinamică. În acest caz ritmul lipsit de factorul *cadenţă* este redus la *proporţie* în durata care însă se multiplică printr-o pulsaţie periodică (spirala logaritmică).

Calităţile ritmului pot fi puse în evidenţă şi prin asocierea culorii care vine să întărească în mod complementar elanul ritmic al figuraţiei, iar arta clasică şi cea modernă ne oferă numeroase mărturii în acest sens. În timpuri mai recente eliminarea convenţiilor perspectivei, introducerea spaţiului deschis şi a morfologiei nonfigurative fac ca funcţiile ritmului să fie transferate uneori aproape integral culorii. Ea poate dezvolta ritmuri de profunzime sau de suprafaţă asemenea unei ondulaţii discrete a unei ţesături, poate crea deplasări tensionale, conflicte, poate accelera sau micşora viteza de scandare a secvenţelor lucrării ş.a.m.d. Ne limităm, din mulţimea de exemple care ar putea fi convingătoare pentru folosirea culorii ca funcţie ritmică esenţială, la un exemplu devenit clasic prin rigoarea spaţiului de factură geometrică a operei : Piet Mondrian. Tabloul său *Broadway Boogie Woogie* este compus dintr-o structură de bază din verticale şi orizontale de culoare galbenă care scandează spaţiul după o rafinată regulă matematică. Culoarea galbenă a benzilor este întreruptă ritmic de un roşu intens care propulsează puternic în exterior, de un gri care dă impresia de calm şi repaus şi de un albastru care coboară în adîncime. Pe traseul dreptelor de culoare galbenă, care asigură cursivitatea lecturii compoziţiei, ritmul se naşte din aceste trei senzaţii realizate de cele trei culori : roşu, gri, albastru - de pulsaţie înainte, de repaus şi efect de adîncime[22] .

În ansamblul lucrării, ochiul se repauzează în spaţiile albe ale fondului şi este stimulat dinamic pe traseele benzilor galbene a căror fragmentare optică îl obligă să alerge în spaţiul lucrării ca pe o suprafaţă în relief. Dacă suprimăm pătrăţelele colorate din imagine, ceea ce rămîne este o suprafaţă plată în care mişcarea optică încetează, stopată în cadrele unor tensiuni perfect echilibrate.

După cum am mai precizat, folosirea culorii în sugestia optică a mişcării are deja astăzi o largă aplicabilitate în realizarea unor imagini care stimulează puternic percepţia noastră vizuală în sensul unor vibraţii optice. Din cauza agresiunii vizuale pe care o provoacă această mişcare virtuală utilizată în cadrele cinetismului plastic, procedeele sale tehnice vor fi preluate în scopuri funcţionale de industria publicitară pentru reclame, afişe şi ambalaje de produse.

Ca o concluzie la acest subiect, se poate afirma că capacitatea noastră creatoare în dezvoltarea unei compoziţii complexe de forme foloseşte după necesităţi ritmuri diverse care au rostul să sporească energia şi expresivitatea formală fără a distruge unitatea organică a compoziţiei. Există suficiente exemple din care rezultă că ritmul nu numai că are o importanţă deosebită în organizarea compoziţiei, ci că el poate constitui adesea matricea formativă a operei, fiind anterior selecţiei conştiente a mijloacelor. Paul Valéry descrie, de pildă, cum a luat naştere un poem al său prin apariţia bruscă a unui ritm „devenit foarte sensibil spiritului" său : „Acest ritm mi se impunea ca un fel de exigenţă. Mi se părea că vrea să se întrupeze cumva, să ajungă la perfecţiunea fiinţei, dar nu se putea limpezi mai mult în conştiinţa mea decît împrumutînd sau asimilînd [...] elemente dicibile, tăceri, cuvinte". Era o stare de eboşe, în care forma şi materia se deosebeau treptat una de alta. Apoi, „printr-un fel de trezire a conştiinţei sau de extensie destul de bruscă a domeniului ei, extensie calitativă, bineînţeles, [...] s-a produs o substituire de tăceri şi de cuvinte chemate provizoriu cînd un anumit vers iniţial mi-a apărut nu numai gata făcut, ci cu neputinţă de modificat, ca un efect al unei necesităţi..."[23] . Caietele lui Beethoven[24] dezvăluie faptul că acesta, înainte de a fi elaborat linia melodică – simţea nevoia unei cadenţe la o anumită măsură – cu alte cuvinte, percepţia unui ritm nud care creează premisele gîndirii creative. În artele vizuale, împrejurarea prin care forma în sensul de ritm pur apare înaintea conţinutului este cît se poate de curentă. Paul Klee a exprimat această posibilitate în următoarele cuvinte : „Artele plastice nu încep cu un sentiment poetic sau cu o idee... ci cu acţiunea de a acorda (ritmic) cîteva culori sau cîteva valori".

Transformarea istorică a conceptului de *mişcare* în artele vizuale

Este greu să vorbeşti despre forme dinamice ca despre o categorie aparte ce determină caracterul anumitor opere, căci fiecare operă de artă conţine o tensiune dinamică proprie ce rezultă din însăşi structura semnelor sale sau din

lată în care
echilibrate.
a mişcării
stimulează
Din cauza
utilizată în
în scopuri
nbalaje de

ea noastră
seşte după
presivitatea
suficiente
eosebită în
ormativă a
descrie, de
unui ritm
a ca un fel
rfecţiunea
prumutînd
eboşe, în
-un fel de
, extensie
le cuvinte
umai gata
. Caietele
orat linia
cuvinte,
În artele
înaintea
osibilitate
poetic sau
a valori".

aparte ce
onţine o
e sau din

---

dezvoltarea unor acţiuni ce materializează o energie, deşi conjunctura elementelor organizate este în mod riguros statică. Pînă la începutul secolului XX, transformarea conceptului de *mişcare* în artele vizuale rămîne, cu variaţiuni de tehnică şi expresie, în limitele sugestiei „iconice" a mişcării, materializarea sa fiind o cucerire destul de recentă.

La rîndul său, traducerea mişcării (sugestia) poate fi considerată un act de emancipare[25] în evoluţia reprezentărilor figurative datorat unei lungi pregătiri istorice, dacă avem în vedere climatul de repudiere a oriecărei forme de mişcare din reprezentările Egiptului antic, a sculpturii arhaice greceşti sau a mozaicurilor bizantine. Hieratismul acestor arte se întemeiază pe imagini care trăiesc exclusiv spaţial, tinzînd la o reprezentare eternă care sfidează puterea eroziunii timpului. Sofiştii au dezvoltat chiar, cu o logică admirabilă, ideea de spaţiu indivizibil, care o elimină total pe aceea de timp (mai precis, elimină mişcarea fizică reală a corpurilor). În paradoxul lui Ahile, de pildă, Ahile cel iute de picior aleargă după broasca-ţestoasă, dar nu o mai poate ajunge niciodată, pentru că i-a acordat la începutul întrecerii un avans şi, oricît de lent ar progresa ţestoasa, intervalul dintre ea şi Ahile, care este arbitrar de mic, dar mai mare decît zero, va rămîne potrivit acestei logici acelaşi ca la începutul întrecerii[26].

Statuile arhaice greceşti au gesturi, dar nu mişcare. Braţele lor sînt fixate, lipite de corp, ochii privesc în gol, fără expresie, asemenea statuilor egiptene, şi, la fel ca ele, ţin picioarele lipite de soclu, unul înaintea celuilalt (*Appollonii dorici*, *Artemis din Delos*, *Hera*, *Moscoforul*). Cuplul *Tiranicizilor* este surprins cu braţele ridicate, dorind să exprime momentul lovirii, dar gestul împietrit al mişcării lor pare să izvorască mai degrabă din principiile unei ştiinţe arhitecturale. Abia cîteva secole mai tîrziu, la crepusculul artei greceşti, elenismul avea să avînte formele sculpturii într-o mişcare de un neobişnuit patetism a cărei maximă expresie o constituie *Altarul din Pergam*.

Primele reprezentări creştine revin la poziţia hieratică a formelor plate fără indicii de profunzime, cunoscută în mozaicurile bizantine, dînd aceeaşi impresie de timp suspendat care adînceşte misterul teologic al figurilor, slujind ideii de ordine superioară divină. Această ţesătură dogmatică de canoane care ignoră mişcarea se prelungeşte în întregul Ev Mediu, pînă în pragul Renaşterii italiene, sub forma unor convenţii de atelier ce reclamă organizarea personajelor într-un spaţiu plat simetric, conform concepţiei de spaţiu universal în care Terra era centrul universului.

De o expresie dinamică a formei se poate vorbi însă deja la pictura italiană a secolului al XIII-lea care, fiind încă tributară hieratismului bizantin, dispunea de mijloace destul de reduse de sugestie a mişcării, aceasta fiind limitată la schimburi de gesturi sau la dispoziţia asimetrică a grupărilor de personaje

(vezi Giotto). Aceste mişcări se desfăşoară însă într-un spaţiu fără profun
şi continuitate a mişcării. O posibilitate de reprezentare a dinamicii forme
spaţiu superioară celei medievale nu va fi posibilă decît prin dobîndirea
noi viziuni spaţiale. Va trebui să treacă aproape un secol de la Giotto pentr
pictura eliberată treptat de convenţiile gotico-bizantine să-şi permită liber
de a reprezenta dinamica formei în spaţiu, *ca o consecinţă logică a cuce*
unui nou sistem de expresie plastică.

Viziunea euclidiană a spaţiului, la care se adaugă o serie de cuno
tehnice noi (perspectiva culorii şi ştiinţa racursiului), va contribui ca atmo
metafizică de beatitudine în care sălăşluiesc personajele lui Fra Angeli
Duccio de Buoninsegna să fie înlocuită cu dinamica pasională a vieţii
care transpare chiar şi în redarea evenimentelor biblice.

Astfel, unii artişti vor fi preocupaţi de mişcarea mulţimii, de învălmă
procesiunilor şi a serbărilor populare sau a conflictelor armate, în care îşi pot
cunoştinţele de desen şi perspectivă (Paolo Ucello, *Bătălia de la Sant'Eg*
alţii vor căuta raţiunea interioară a mişcărilor formei omeneşti în spa
gesturilor sau a „capetelor purtate de gîturi ca o armă la capătul unui bra
(Luca Signorelli, Jacopo dela Quercia, Antonio del Pollaiuolo). Între ho
fecunde ale acestui spirit al Renaşterii, întemeiat pe raţiune şi liberta
exprimare, se împlinesc dimensiunile grandioase ale artei lui Leonard
Vinci, Rafael şi Michelangelo, artă care interoghează universul şi îi
forţele interioare de plăsmuire, împlinindu-se prin înrudirea tuturor for
sale în propria zămislire. Arta picturii şi sculpturii se va contopi în spi
imperativele legilor universale pe care inteligenţa Renaşterii le cercetea
comunică prin studiul geometriei, anatomiei, mecanicii şi geologiei. „În
în care Cellini şi-a afirmat admiraţia de artist pentru vertebrele şi
bazinului, el vorbea în numele a două secole care au trăit spre a demonstr
toate formele cunoaşterii pot să ne ducă la poezia şi creşterea spi
nostru"[28].

Leonardo aseamănă pictura cu filosofia pentru că ambele se ocu
precădere de mişcare. Spiritul său enciclopedic, investigator este preo
îndelung de traiectoria dinamică a fenomenelor naturale, încercînd
surprindă şi fixeze în opera sa. El ascultă şi transpune freamătul disc
atmosferei ca nimeni altul, surprinde misterul transformărilor fizio
umane şi redă cu o expresivitate rară dinamica intempestivă a forţelor
încleştate (vezi figura 47).

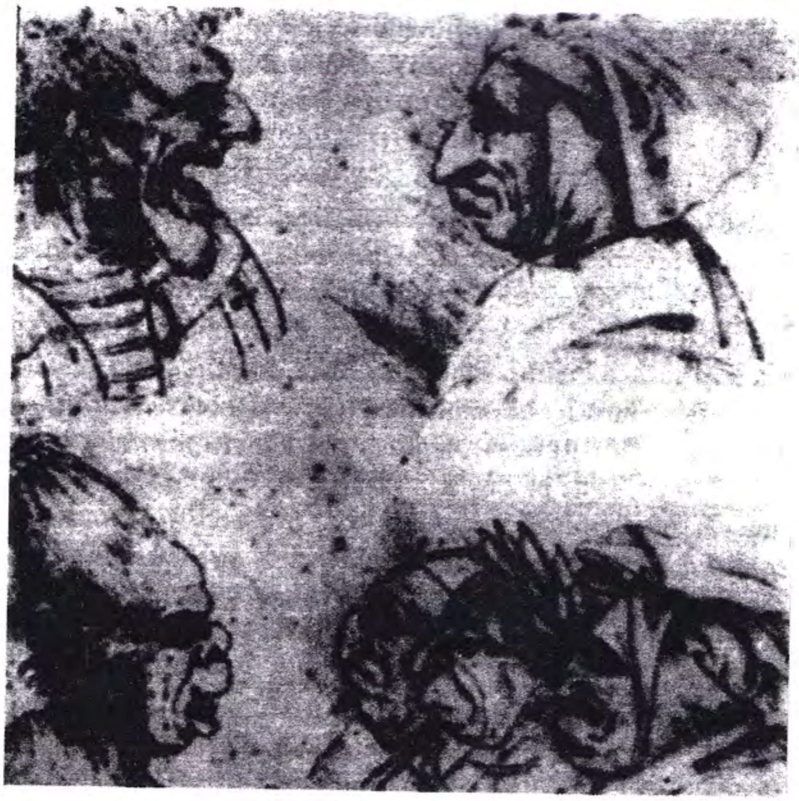


Figura 47. Leonardo da Vinci, *Măşti groteşti*

Dorinţa tot mai mare de redare a mişcării pare a fi la acea oră în relaţie directă cu nevoia oamenilor de a lărgi cunoaşterea obiectivă a mecanismelor intime ale mişcării şi, pe de altă parte, cu apariţia unui nou fenomen stilistic al epocii, care se hrăneşte din nelinişte şi tensiune dinamică. El se presimte deja la Michelangelo, cu a cărui operă (mai ales în pictură) intrăm în lumea unor adevărate furtuni dinamice care răsucesc forma în spaţiu, cu o forţă a racursiului şi o exaltare psihologică comparabile doar cu dezlănţuirile ulterioare ale artei baroce.

Secolul al XVI-lea inaugurează de fapt intrarea în arena plastică a mişcării ca element stilistic general. Copernic şi Galilei descoperă legile mişcării planetelor în jurul Soarelui pe orbite eliptice. Această descoperire va contribui la conceperea universului ca un spaţiu vast de mişcare continuă, determinînd în sînul artelor vizuale un interes sporit pentru tema mişcării şi găsirea mijloacelor plastice celor mai adecvate pentru a o exprima. Pentru început, această tendinţă va face ca viziunea tabloului să nu mai fie centrală, observatorul fiind invitat la o deplasare într-un spaţiu mai amplu şi mai complex care devine scenografic prin combinarea unor accesorii împrumutate din reprezentaţiile teatrale ce aveau loc în epocă. Multe biserici vor adopta planul de formă eliptică (San Carlo di quattro fontane) şi îşi vor modela faţada convex sau concav, folosind ca decoraţie, atît la exterior, cît şi în interior, reliefuri contorsionate şi coloane răsucite (vezi baldachinul lui Giovanni Lorenzo Bernini din bazilica San Pietro). În estetica vremii, pictorii sînt sfătuiţi să reprezinte mişcările trupului omenesc în aşa fel încît să aibă o înfăţişare cît mai şerpuitoare, „asemenea *unei limbi de foc*" (vezi tratatul lui Lomazzo). Începînd cu secolul al XVII-lea, toate mijloacele de care dispune pictura vor fi conjugate pentru redarea mişcării impetuoase. Dintre aceste mijloace să ne gîndim doar la cîteva mai importante, cum ar fi: *alegerea temelor* care să poată oferi pretexte pentru acţiuni dinamice, rapide şi violente (*Ororile războiului*, *Războiul amazoanelor* de Rubens), *tehnica compunerii formelor* prin angajarea corpului uman în mişcări de încovoiere, răsucire în spirală, ascensiuni diagonale, translaţii, mişcări centrifuge, racursiuri etc. (*Răpirea fiicelor lui Leucip* de Rubens, *Martiriul Sfintei Ecaterina* de Tintoretto) şi *tratarea luminii*, care va accentua dinamica operelor prin agitarea materiei spaţiale ce înconjoară corpurile, decupajul şi contrastele cromatice (*Vocaţia Sfîntului Matei* de Caravaggio).

Referindu-se la această perioadă din istoria artelor, Panofsky observă că această excesivă preocupare pentru transpunerea mişcării ilustrează o nelinişte funciară, o rupere a echilibrului spiritual al omului, care se simte neputincios în faţa energiilor universului: „Nici o perioadă n-a fost mai obsedată de profunzimea şi imensitatea, de oroarea şi sublimitatea conceptului de *timp* decît perioada barocului, aceea în care omul se descoperă faţă în faţă cu infinitul ca atribut al universului, şi nu ca prerogativ al lui Dumnezeu"[29].

În succesiunea istorică a perfecţionării formelor dinamice din această epocă pînă în pragul secolului XX, un singur episod ne reţine atenţia în mod special prin amploarea preocupărilor pentru expresivitatea dinamică a formelor, şi anume arta marilor romantici francezi. Mijloacele sale îşi trag seva din „sublimul intempestiv al lui Michelangelo, iluminismul lui Caravaggio şi experienţa disperată a lui Goya"[30].

Motivul dominant al poeticii romantice va fi energia[31], care animă interior lucrurile. Ea se relevă activă în mişcarea torenţială a combatanţilor şi a animalelor sau dispersată în trupurile muribunde rămase fără vlagă, imagini pe care ni le oferă marile compoziţii ca *Pluta Meduzei* de Géricault sau *Masacrul din Chios* de Delacroix. Culoarea va veni să întregească „stările de agregare ale energiei" prin strigătul său dramatic care trece de la verdele livid al cadavrelor la roşul aprins al sîngelui şi al flăcărilor care incendiază expresiile de mînie sau disperare. Forma şi culoarea marilor compoziţii romantice sînt aşa cum le defineşte Elie Faure[32]: „o gîndire în acţiune" care ne comunică, pradă „unui lirism ordonat", deopotrivă ideile, senzaţiile şi sentimentele.

O adevărată revoluţie cu consecinţe incalculabile în expresia vizuală a dinamicii formelor se produce odată cu descoperirea fotografiei. Încercarea de a fotografia o imagine în timp ce ea trece cu rapiditate prin faţa obiectivului relevă o experienţă vizuală nouă, deosebit de importantă pentru artistul plastic. Figura pierde, în cadrul acestei experienţe, conturul clar şi apare ca o însăilare a imaginii sale în mişcarea succesivă. Acelaşi rezultat se poate obţine în termeni fotografici prin operaţia de transfocare sau zooming. Balerinele lui Degas în mişcare au corpurile vaporoase, vibrante, „transfocate", asemenea imaginilor surprinse în deplasarea lor, pătrunse de vibraţia atmosferei care le înconjoară. Dintre impresionişti, Monet este probabil cel mai reprezentativ pentru introducerea unei componente dinamice în reprezentarea plastică prin acele serii de *căpiţe* - expuse prima dată la Durand Ruel în 1891 -, *catedrale* şi *plopi*, care surprind momentele scurgerii timpului prin variaţia luminii la diverse ore ale zilei. Influenţat de gîndirea filosofică a lui Bergson, pictorul ne sugerează în aceste lucrări că nici noi, nici lucrurile care ne înconjoară, nici calitatea raporturilor noastre cu ele nu rămîn intacte în identitatea lor, imobile în fluidul de timp, pentru că orice clipă ce trece aduce modificări care transformă natura. În tabloul monetian sînt suprapuse două temporalităţi : una conţinută în clipa în care se face transpoziţia „imediată" a datelor percepţiei şi alta psihologică, născută prin intermediul confruntării cu suma de variaţiuni pe care artistul le culege în interiorul scurgerii timpului din care selectează şi fixează un instantaneu - imaginea plastică.

Ceea ce demonstrează seriile lui Monet va fi experimentat pe alte căi şi cu mai mare vehemenţă de futurişti - a căror intenţie este de a depăşi staticitatea viziunii artistice tradiţionale şi a integra pictura şi sculptura dinamismului universal al corpurilor în spaţiu. Umberto Boccioni se referă foarte explicit la această năzuinţă în *Manifestul tehnic al sculpturii futuriste* (1915), considerînd mişcarea indispensabilă evoluţiei artelor : „Sculptura şi pictura nu se pot reînnoi total decît căutînd stilul mişcării". În alt pasaj din aceeaşi lucrare Boccioni afirmă că „a picta după un model expus este o absurditate şi o trivialitate spirituală. Trebuie să exprimăm invizibilul, care se mişcă şi trăieşte dincolo de obiectul liniştit..."[33].

Pentru a înfăptui acest deziderat în construcţia plastică - concluzia îi aparţine tot lui Boccioni - cele două concepte de *spaţiu* şi *timp* trebuie să se echilibreze în interiorul ei „spre a da *împlinire emoţiei*". Temele plastice alese de futurişti sînt concludente pentru aceste scopuri : *Rezumatul plastic al mişcării unei femei*, *Dinamismul unui ciclist*, *Copil fugind*, *Violonist* etc. Marcel Brion[34] declară că tentativa futuriştilor, deşi lăudabilă, n-avea ieşire pentru că se limitase la forme reprezentaţionale.

Privind din optica încercărilor mai actuale de a opera cu noţiunea de *timp*, am putea spune că lipsa de perspective a soluţiei futuriste nu rezultă atît din faptul menţionat de Brion, cît în primul rînd din faptul că a vrut să rezume într-o singură scenă o secvenţă întreagă a unui fapt de mişcare.

În capitolul precedent am vorbit de o temporalizare a spaţiului în cadrele operative ale cubismului, considerînd explorarea vizuală a obiectelor din mai multe unghiuri de viziune spaţială drept un fapt temporal.

De asemenea colajul cubist, prin introducerea în pictură a unor obiecte, cifre, semne şi materialităţi, suprapune timpului mişcării spaţiale un timp al memoriei trecutului care ne ajută să ne apărăm mental şi psihic de curgerea inexorabilă a timpului. Aceste valenţe exprimate în termeni timizi de cubişti îşi vor asuma o importanţă sporită în asamblajele dadaiste, ale noului dada şi ale *ready-made*-ului lui Duchamp. În acestea din urmă se relevă şi alt aspect al temporalităţii prin care se atribuie lucrului un timp diferit de acela care îi este propriu. Adică este extras dintr-o fîşie a realităţii, din ordinea şi raporturile sale normale şi transferat în altă realitate şi alt timp.

Este momentul să ne amintim că o contribuţie organică la integrarea structurilor dinamice în formele artei au avut-o şi alte curente a căror manifestare s-a desfăşurat cu mijloacele tridimensionale. Premisele cele mai favorabile acestor manifestări există în anii '20-'30. Reprezentarea spaţială a ecuaţiei de gradul doi cu trei variabile şi matematica topologică vor favoriza exprimarea formelor care se derulează în timp şi se modifică în funcţie de cursul unei variaţii permanente de structură. Forma supusă transformării continue va elibera sculptura de conceptul static de *masă solidă*, virtuţile sale fiind puse în legătură cu o expresie dinamică esenţialmente deschisă şi imponderabilă. Volumele opace sînt astfel înlocuite cu volume virtuale din benzi sau fire, materiale transparente sau proiecţie luminoasă, ca mijloace fizice capabile să introducă în operă transformabilitatea continuă.

Iniţiatorii acestei noi deschideri de drumuri în plastica secolului XX sînt fără îndoială Marcel Duchamp, cu al său „mobil" din 1913, *Nud coborînd o scară* (de factură cubist-futuristă), şi *Roto-reliefs* (1935), Tatlin, cu monumentul Internaţionalei a III-a, şi sculptorii constructivişti Gabo şi Pevsner. Concepţiile constructiviştilor privitoare la destinul artei în general şi al sculpturii în special, expuse într-o serie de scrieri, pledează pentru construirea unui nou „Mare stil" în care transpunerea percepţiilor noastre „să aibă loc în termeni de spaţiu şi timp"[35]. Acest deziderat apare limpede exprimat în cele cinci principii de bază ale tehnicii de lucru constructiviste expuse în *Manifestul Realismului* (1920), ultimul dintre aceste principii fiind deosebit de edificator : „Renunţăm la deziluzia [...] înrădăcinată de secole după care ritmurile statice sînt unicele elemente ale artelor plastice. Afirmăm că în aceste arte există noul element al ritmurilor cinetice ca formă fundamentală a percepţiei pe care noi o avem despre real"[36].

Experienţa dinamică a constructiviştilor avea să marcheze orientarea unuia dintre cei mai prolifici şi mai inventivi artişti ai acestei perioade - László Moholy-Nagy. Deşi lucrările sale din anii 1922-1923 continuă, fără îndoială, formula spaţială a lui Malevici şi Lissiţki, strădania sa rămîne însă de a stabili o identitate între spaţiul matematic şi spaţiul perceptiv. În această cercetare nu-l interesează atît profunzimea sau extensia spaţiului, cît luminozitatea sa. Analiza imaginii devine o analiză a luminii a cărui joc modulator devine mişcare[37]. Relaţia dinamică în aceste lucrări (vezi *Compoziţia QXX*, 1923) decurge din efectele optice de avans şi recul ale suprafeţei datorită ordonării şi suprapunerii într-un anumit mod a diferitelor elemente obscure sau luminoase, care absorb ori reflectă lumina, se avîntă în prim-plan sau se retrag în fundal. În cadrul acestor efecte de culoare, un rol hotărîtor îl are distribuţia cromatică, aceasta fiind capabilă să sugereze, după cum vom vedea mai tîrziu, la Vasarely, adevărate rupturi formale sau ieşiri din cadrele tabloului în funcţie de vecinătăţi. Chiar şi atunci cînd avem de-a face cu o morfologie austeră, ca aceea practicată de Albers, vibraţia secretă pe care o emană lucrarea rezultă dintr-o ştiinţă a asocierii culorilor, ce, după cum spunea artistul, „respiră, se mişcă înainte şi înapoi, au aerul că cresc sau se micşorează în faţa retinei noastre, în funcţie de elementele care se juxtapun"[38].

Ca să revenim la Moholy-Nagy, interesul său pentru fotografie, cinema, comportamentul diferitelor materiale moderne (plexiglas, inox, email) ca filtrante, reflectante sau absorbante ale luminii, ca şi interesul său pentru imaginea în mişcare în general, l-a dus, inevitabil, la sculptura mobilă. Între anii 1922 şi 1930 el realizează *Space Modulator*, sculptură cinetică formată din panouri de plexiglas perforat, legate prin tije cromate, care se rotesc după o mişcare programată, realizînd, prin asocierea unei succesiuni de imagini, un volum virtual de lumină reflectată. Cercetarea vizual-cinetică iniţiată de Moholy-Nagy a pus bazele unei arte care operează cu un limbaj, materiale şi o estetică noi. Cinetistul devine un gînditor conceptual care adaptează o idee vizuală la un aranjament mecanic, electronic sau electromagnetic căruia îi conferă o realitate estetică. Forma obiectului său ca atare diferă de forma mişcării şi acestei din urmă forme el se străduieşte să-i confere un conţinut psihologic şi o realitate estetică.

Experienţa creatoare a continuatorilor sculpturii cinetice converge în timpurile noastre spre o largă diversificare a mijloacelor operative de investigaţie complexă a mişcării virtuale sau reale. George Rickey[39] - sculptor de formaţie cinetică -într-o expunere teoretică, apreciază că studiile cinetice contemporane s-au făcut sub aspect morfologic în şase direcţii esenţiale:

1. *mişcarea aparentă*, în care se pot include în primul rînd operele cu caracter optic (Vasarely, Jeffrey Steele, Eduardo Nery - vezi figura 48). Tot aici se pot insera şi unele procedee de compunere a operei în sensul unui

obiect-sistem secvenţial care obligă privitorul la mobilitatea mentală a asocierii secvenţelor (momente temporale diferite extrase din cadre şi niveluri de existenţă diferite), gîndirea fiind aceea care aleargă în spaţiul reprezentărilor, drumul conexiunilor sale stabilind semnificaţia globală. Este vorba aici, în orice caz, despre o exprimare simbolică a mişcării, care îşi are replica şi în domeniul sculpturii ;

2. *transformările* - efecte cinetice bazate pe mişcare rapidă a structurii obiectului sau deplasarea sa (A-gam) ;

3. *mobilurile clasice* acţionate de influenţe naturale, curenţi de aer (Calder, Munari) ;

4. *structuri transformabile* (manipulabile) - organisme modulare ce oferă posibilitatea unor situaţii formale noi care apar potrivit intervenţiei spectatorului (Len Lye, Nicola Carrino, Enzo Mari, Kobayashi) ;

5. *maşinile* - organisme mecanice (Gianni Colombo, Bury, Demarco, Tinguely) ;

6. *jocuri spaţio-luminoase* (Schöffer, Malina, Jiulio le Parc, Nino Colos).

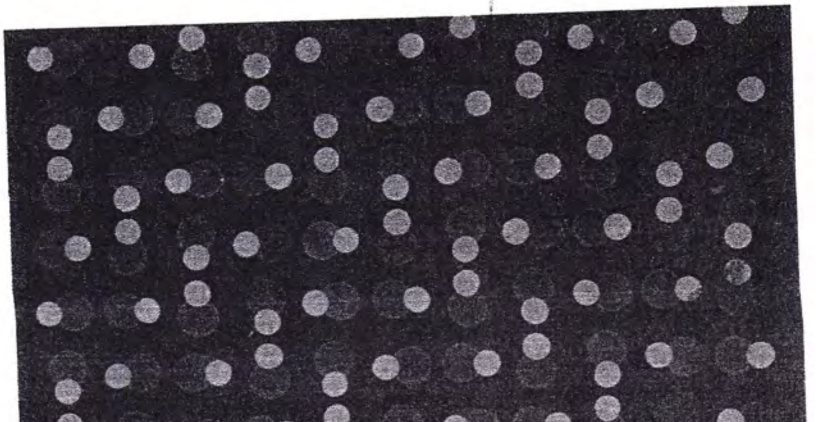


Figura 48. Studiu de compoziţie dinamică serială bazat pe combinatorică permutaţională în structură geometrică regulată (cursul de analiza limbajului artistic şi studiul formelor, anul I - condus de prof.univ.dr. Cornel Ailincăi)

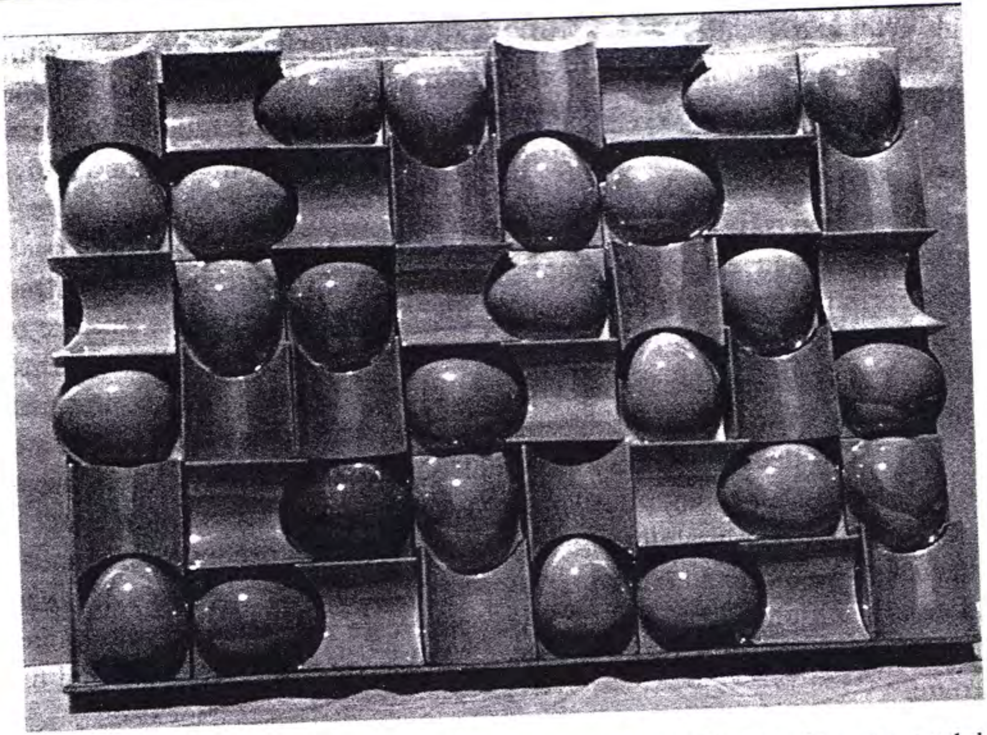


Figura 49. Panou compoziţional cu dinamică permutaţională, din elemente modulare turnate în porţelan (cursul de gramatica formei, anul II, ceramică - condus de prof.univ.dr. Cornel Ailincăi)

Dintre realizările mai recente am putea menţiona alte două aspecte ale cercetării cineticii actuale, una referindu-se la imaginile proiectate pe un ecran prin utilizarea razelor catodice ale osciloscopului şi cealaltă la capacitatea supertehnică actuală de a realiza obiecte care răspund la stimuli exteriori (*cyborg art*).

Este de presupus că aceste direcţii de cercetare cinetică - relativ recente - vor deveni cu timpul cadre obişnuite, clasice de manevrare a unui repertoriu dinamic, pentru că nevoia lăuntrică a epocii actuale de a transpune mişcarea este atît de imperioasă, încît aproape toate iniţiativele de alcătuire artistică contemporană trădează străduinţa de a opera într-o formă sau alta cu această categorie. De altfel, aşa cum am văzut, istoria ultimilor 100 de ani poate fi studiată din punctul de vedere al interesului demonstrat de arte pentru problema timpului. De la impresionism încoace artele plastice au afirmat o progresivă tendinţă de temporalizare ce a dus treptat la depăşirea tradiţionalei distincţii, de tip lessingian, între artele spaţiale şi cele temporale.

Problema timpului a devenit astăzi o obsesie profundă pe care o înţelegem mai bine dacă reflectăm la importanţa pe care a ajuns să o aibă în organizarea vieţii noastre, determinată de avîntul tehnologiei, la violenta înlocuire a timpului biologic-natural cu acela al maşinii şi la interferenţa diferitelor ritm de lucru şi deplasare în plasma fierbinte a oraşelor. Aşa se explică – fiind un dintre argumente – relieful pe care l-a căpătat problema timpului în cerceta artistică actuală şi dilatarea aproape nelimitată a posibilităţilor de a o folosi expresie vizuală. În amploarea unghiurilor din care este privită problema, ne rămîne decît să circumscriem, în final, cîteva serii majore de cerceta tematică. Pentru început, este important să precizăm că dorinţa artelor plast de a surprinde timpul s-a exprimat cu precădere pînă în zilele noastre pr încercarea de a fixa, de a încrusta temporalitatea în imaginea plastică. Ultim expresie a acestei atitudini a fost, credem, pictura gestuală, care a imprimat gestul facerii – în acea psihogramă energetică gestuală – amprenta evenimentul temporal. Spre deosebire de arta gestuală, în happening momentul tempor are loc în prezenţa spectatorului – adică între timpul perceptiv şi cel execu există o identitate a duratelor. Cu evenimentul care se produce, structurea organizează şi se prezintă într-un timp real, tendinţa de a temporaliza arte spaţiale atinge punctul său extrem. Arta cucereşte noţiunea concretă de *tim* pe care, în perspectiva mentală în care se mişcă, o poate folosi cu o mai ma libertate.

În ultimii zece ani, experienţele artistice în care este implicată noţiunea *timp* pot fi grupate pe cîteva direcţii de cercetare – axe privilegiate – suficie pentru a releva într-o manieră semnificativă bogăţia unghiurilor şi formelor tratare a problemei. În una dintre aceste direcţii, timpul este folosit ca mater asupra căruia artistul intervine sau colaborează – admiţînd intervenţia timpu ca factor structurant al operaţiilor sale. Şi în interiorul acestei optici unghiur sînt diferenţiate. Un artist ca Roman Opalka înregistrează fidel trecere timpului printr-o numerotare progresivă care tinde la infinit. „Lucrarea mea" consemnează autorul, „face să se vadă că nu se schimbă nimic altceva dec timpul".

Giulio Paolini este preocupat de timpul înţeles ca segment temporal ca separă un moment de altul, dar le şi uneşte, pentru că reflexul momentu precedent se regăseşte în momentul viitor. Tot aici trebuie să avem în vede şi exponatele „sustrase" naturii care au primit din partea protagonistului intervenţie „regizorală" – adică a fost prezentat înnobilat şi valorificat obiect în care timpul a lucrat pentru artist.

O altă direcţie importantă de investigare a timpului în lucrările un operatori estetici contemporani este dată de tratarea timpului ca funcţie memoriei. Memoria este un rezervor de imagini, emoţii, senzaţii, evenimente care pot fi alăturate şi organizate într-o continuitate după un ansamblu d raporturi şi conexiuni cauzale. Georges Poulet (în *Etudes sur le temps humai* declară că prin intermediul memoriei se suprapune existenţei noastre prezen o a doua existenţă care ne constrînge să trăim în mod contemporan două vieţi : „viaţa văzută zi de zi şi o viaţă dincolo de momente, care se extinde în durată". Această viaţă retrospectivă care a preocupat omul romantic şi a fost atît de sensibil transcrisă de Marcel Proust revine în preocuparea artistului plastic contemporan sub forma unor confesiuni vizuale ce operează în timpul copilăriei (Boltanski) sau ca un joc de citaţii, rechemări, manipulări şi convertiri de situaţii în care funcţionează memoria geologică (Claudio Costa) ori culturală (Pozzati). În sfîrşit, putem consemna ca o tendinţă dintre cele mai interesante încercarea de a figura şi a analiza timpul prin intermediul unor idei, noţiuni şi ipoteze de temporalitate imaginară, fantastică, ireală. Un timp realizat ca o promisiune şi o aşteptare generală a unui eveniment improbabil sau în contrast cu ordinea naturală a evenimentelor, un timp care poate să distrugă percepţia şi folosirea lui, un timp absurd al unor ipoteze nerealizabile – sau cine ştie dacă nu posibile, dar dintr-o optică a unor lumi viitoare – şi oricare dintre ele poate fi cauza a ceea ce ne incită simţurile şi fantezia.

Capitolul V

Elemente de compoziţie

> „Libertatea [creaţiei] tinde mereu la o adresă dialectică. Ea se recunoaşte *pe ea* în legături ; se realizează în subordonarea într-o lege, regulă, [...] construcţie, un sistem."
>
> Thomas Mann, *Doctor Faustus*

Toate formele sau obiectele create de om pentru a-şi satisface o nevoie practică sau una estetică suferă un proces de organizare după anumite criterii, prin care obiectul ajunge să fie învestit cu o forţă proprie de expresie. În general, viaţa noastră este caracterizată prin folosirea simultană şi coordonată a unor forme sau obiecte pe care le asociem după o ordine prestabilită, în funcţie de necesităţi şi gust. Omul valorifică permanent elementele de care dispune prin încercări de organizare şi relaţionare a lor de aşa manieră încît să obţină o totalitate coerentă care să corespundă scopurilor sale.

În artele vizuale, organizarea formelor reprezintă un mod esenţial al creaţiei, arta fiind concepută de-a lungul vremurilor de dezvoltare estetică drept un proces de compoziţie[1]. Originea acestui proces se află în sinteza geometrică din Neolitic, la care spiritul uman avea să adauge de-a lungul timpurilor noi principii şi legi de armonie şi proporţie, alcătuind astfel o adevărată ştiinţă a compoziţiei.

Primele tentative de organizare a formelor trebuie puse în legătură cu nevoia biologică generală a omului de a se orienta în universul care îl înconjoară şi cu aspiraţia de a comunica ceea ce descoperă şi simte, mai mult sau mai puţin distinct, în faţa universului. Dominat în subsidiar de aceste imperative biologice, omul începuturilor existenţei avea să iniţieze aventura comunicării cu universul ce-l înconjoară pe cale tactilă. Amprenta mîinilor sale sau a călcîiului gol în clisă avea să fie în tăcerea din jur primul semn de docilitate a naturii de care se temea. În acelaşi timp se naşte şi încercarea de a formula vizual impresiile şi aspiraţiile sale obscure.

Întîi va face doar o încercare de a exprima inconştient anxietatea cosmică ce îl domină, făcînd mîzgălituri fără scop pe care le completează mai tîrziu cu o formă rotunjită celulară, în interiorul căreia se simte ocrotit[2], simulînd astfel fără să știe o formă ocultă comună structurilor primordiale ale universului și în același timp atît de intimă ființei sale.

Aceste formulări instinctive, fără o adresă precisă, par a fi aidoma primelor sale cuvinte care iau naștere, la fel de nesigure, bîlbîite și izolate, proptite cu mii de cîrje ale gestului și mișcărilor feței. Apoi, suma reprezentărilor omului capătă o adresă mai precisă impusă de solicitarea violentă a unei existențe dramatice. Încărcate de învestitura unor puteri magice, imaginile reprezintă obsesiv animalul în mișcare de a cărui vînătoare depinde aproape exclusiv supraviețuirea speciei sale. Această perioadă a istoriei, contemporană cu ultima glaciațiune[3], care ne uimește prin desene rupestre de o magistrală veridicitate, nu pare să fi simțit însă nevoia de a constrînge mulțimea de elemente vizuale la un *principiu de unitate.*

Această cucerire[4] are loc mai tîrziu, în condiții economice noi, datorită progresului activităților practice care îi vor înlesni omului extinderea controlului asupra mediului material înconjurător. Omul observă că unealta simetrică este mai eficientă decît forma întîmplătoare și confecționarea sa se face cu mai mare economie. Se ivește astfel din îndeletnicirea practică diurnă „conștiința formei înțelese ca entitate imaginată și articulată"[5], generată de o voință constructivă de organizare.

Conștiința simetriei îl va determina pe om să folosească în mod conștient unul dintre primele principii compoziționale care să îi satisfacă nevoia funciară de ordine și claritate: „Sentimentul formei a pătruns în conștiința umană prin degete, iar ceea ce degetele au modelat cu luciditate senzorială a fost perceput și acceptat de ochi"[6]. De acum încolo toate reprezentările prin care omul va încerca să integreze lumea vizibilă în conștiința sa vor apela la norme de organizare *fie doar și în sensul de a respecta limitele unui cadru coerent.*

Decorațiile care le putem observa pe o serie de vase neolitice reflectă corelarea unor elemente preluate din experiența naturală cu elemente ce se constituie la nivelul cunoașterii, atît din punctul de vedere al tehnicii de transcriere și al subordonării la constrîngerile reprezentării pe o formă convexă, cît și la nivelul interpretării și stilizării formelor. Abstractizarea propriu-zisă a unei imagini naturale (animal, arbore, dispozitiv tehnic) dă naștere unui simbol a cărui imagine are o forță echivalentă cu aceea pe care omul o recunoaște în natură. Conținutul acestui simbol este însă nelimitat și el poate căpăta la un moment dat un sens nou legat de altă analogie sugerată de diagrama sa abstractă. Se produce astfel un transfer al unei realități în simbolul altei realități. Unul dintre exemplele cele mai cunoscute în acest sens îl reprezintă semnificația uimitor de vastă pe care o dobîndește motivul spiralei, ce la origini era probabil o stilizare a unei încolăciri de frînghie sau a împletitului cu gînjuri în spirală (după Jozef Strzgowski). Astfel, motivul apare ca simbol funerar în Irlanda[7] ; la gali ca simbol al zeului-trăsnet, în Persia ca simbol al virilităţii (configurat în cunoscutele coarne de ţap răsucite), iar în arta minoică drept simbol al octopusului.

În sfîrşit, motivul care a fost transferat odată ca simbol al unei noi realităţi ajunge în decursul folosirii sale îndelungate să-şi piardă iar semnificaţia cunoscută şi să devină, în ultimă instanţă, expresia morfologică a unei armonii secrete independente de orice sursă originară. În acest stadiu, imaginea ajunge să fie judecată, relaţionată şi asociată doar prin intermediul unor nevoi estetice (figura 50).

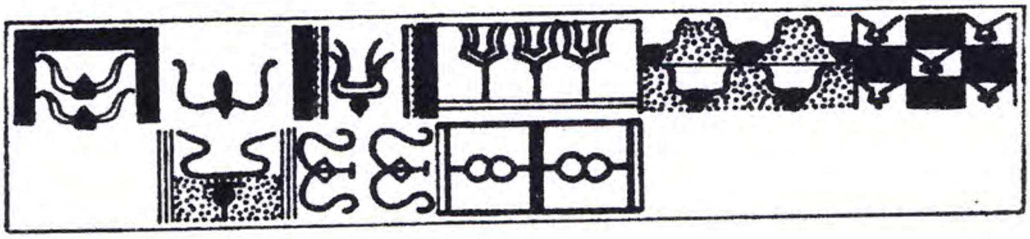


Figura 50. Motive neolitice descoperite la Tel-Halaf (Persia)

Perceperea estetică a unor principii de compoziţie ca echilibrul, simetria şi ritmul în cadrul artei geometrice avea să fie transpusă ulterior cu mult succes în reprezentările figurative din Sumer şi Egipt. În zorii civilizaţiei greceşti, gîndirea pitagoreică generează premisele unui proces de conceptualizare a mijloacelor compoziţiei plastice, dînd definiţii verbale liniei, care va deveni rectitudine, şi simetriei, ce va reprezenta ideea de împărţire plăcută ochiului. Idealul intelectual al pitagoreicilor era reprezentat de legile numerelor simple şi geometrice, care în concepţia lor stau la baza secretelor celor mai uimitoare ale naturii. Această gîndire, care i-a influenţat pe greci prin Platon, iar prin Plotin întreaga gîndire creştină, va determina Evul Mediu, dar mai ales Renaşterea să construiască, în spatele figurilor biblice, savante scheme de organizare bazate pe raporturi numerice.

Figuri complicate de construcţie devin armătura logică pe care se grefează lumea de cristal a lui Piero della Francesca sau aceea a înfruntărilor războinice din opera lui Paolo Uccello. Personajele acestor compoziţii n-au viaţă, ele îndeplinesc doar funcţia de fixare a perfecţiunii născute din gîndire, subordonată legilor secrete ale aceloraşi proporţii care guvernează universul.

Raţionalizarea proporţiilor a convenit exigenţelor ştiinţifice ale Renaşterii, satisfăcînd aspiraţia epocii pentru cunoaşterea şi descrierea obiectivă a lucrurilor şi contribuind în acelaşi timp la prestigiul artei ca domeniu de activitate umană.

Cele mai pregnante personalităţi artistice ale Renaşterii şi barocului vor fi preocupate în cel mai înalt grad de ştiinţa compoziţiei şi uneori chiar de teoretizarea normelor sale. Mărturie stau în acest sens o serie de lucrări teoretice cum ar fi: *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci, *Tratatul despre proporţia divină* al lui Luca Pacioli, tratatul despre proporţii *Despre riglă şi compas* al lui Dürer (Nürenberg, 1526), *Tratatul despre figura umană* al lui Rubens, *Analiza frumosului* de Hogarth ş.a.m.d. Ideea principală ce călăuzeşte lucrarea lui Dürer, de pildă, este că operele figurative se clădesc pe structuri geometrice, idee pe care o regăsim şi la Rubens în indicaţia că elementele figurii geometrice se pot reduce compoziţional la cerc, pătrat, triunghi şi spirală.

Către sfîrşitul secolului al XIX-lea, practica artistică îşi însuşeşte o nouă atitudine, calitativ superioară faţă de accepţiunea artei în general şi de aceea a organizării tabloului în special. Importanţa compoziţiei de la această dată încoace a crescut mereu pe măsură ce anecdota (tema sau ideea lucrării) trece în plan secund şi tabloul devine important tot mai mult nu prin ceea ce ilustrează, ci prin forţa intrinsecă pe care o emană structura sa plastică. „Un tablou", spunea Maurice Denis, „înainte de a fi un cal sau o femeie sau o anecdotă oarecare, este în mod esenţial o suprafaţă plană acoperită cu culoare asamblată într-o anumită ordine"[8]. Această frază revoluţionară denotă o mentalitate nouă a artiştilor expusă foarte sugestiv de František Kupka în prefaţa albumului său de gravuri *Quatre histoires de blanc et noir* (1926).

„Semnificaţia concretă a operei de artă decurge din însăşi combinarea tipurilor sale morfologice şi a situaţiilor arhitecturale specifice organismului său." Baudelaire, în eseul său *Arta romantică*, ne prezintă un mod de a privi lucrurile similar: „Natura exterioară nu este decît o grămadă incoerentă de elemente pe care artistul este invitat să le asocieze şi să le pună în ordine".

Toate aceste luări de poziţie noi îşi făceau apariţia în momentul în care daghereotipia părea că va uzurpa pictura, obligînd artele la un „examen de conştiinţă", *la o analiză* a scopurilor şi mijloacelor lor. Această reevaluare a scopurilor şi posibilităţilor artei urma să aibă consecinţe importante în sistemul de organizare a imaginii vizuale. Una dintre aceste consecinţe, fără îndoială esenţială, este trecerea de la compoziţia închisă la compoziţia deschisă.

În mare, arta compoziţională din Renaştere încoace se baza pe o structură de construcţie la care forma trebuia să adere asemenea „fuselajului de avion pe scheletul său de rezistenţă". Compoziţia rămîne în acest caz esenţialmente închisă, în sensul că distribuţia formelor în spaţiul plastic impune privirii unul sau două puncte de tensiune privilegiate care focalizează imaginea, oprind direcţiile sale de expansiune spaţială în exterior.

Începînd cu impresioniştii apar din ce în ce mai mult compoziţii cu centre de interes multiple, iar procedeele de descompunere, fragmentare şi recompunere a imaginii (lansate de cubişti), fără să ţină cont de scară, poziţie relativă şi cadru spaţial, vor transforma decisiv viziunea spaţiului plastic şi implicit caracterul său de compoziţie închisă (vezi „Structura imaginii spaţiului", capitolul III). După anii '30 se poate vorbi tot mai mult, în mişcarea plastică, de compoziţii în care întinderea spaţială devine fără limite precizate exterior, neeuclidiană, încorporînd fragmente de realitate necunoscute experienţei noastre vizuale imediate. Acest fapt accentuează şi mai mult autonomia intrinsecă a operei, care nu trăieşte decît prin universul mijloacelor plastice pure. Aceste modificări de concepţie şi operaţionale se datorează în primul rînd evoluţiei tehnice, stilistice şi morfologice a epocii, care i-a permis artistului conceperea unei imagini mereu mai pure sub raportul puterii sale intrinsece şi mereu mai sintetice şi mai globale sub raportul semnificaţiei.

Cele mai recente manifestări artistice de structură şi conţinut dinamic sau de intervenţie operativă în spaţiul ambiental nu ar putea fi concepute decît în condiţiile complexităţii relaţiilor pe care le pune la dispoziţie compoziţia deschisă.

Principiile elementare de organizare

Posibilităţile de compunere relativă a obiectelor sînt infinite, dar ele devin reductibile la un spaţiu mai restrîns, cînd se pune problema de a stabili procedee sau legi de compoziţie, ceea ce implică stabilirea unui *principiu sau sistem de coordonare, punere în relaţie şi organizare într-o anumită ordine a părţilor* (elementelor) ce intră în compoziţie, precum şi a cadrului just care le cuprinde. Pornind de la aceste precizări de ordin general, putem lua în considerare trei cazuri mai generale de iniţiere a unei compoziţii :

1. punerea în relaţie a mai multor elemente după o anumită ordine şi, în funcţie de structura acestei ordonări, trasarea ariei, a perimetrului spaţial de respiraţie care cuprinde elementele ;

2. obiectele înseşi pot determina aria spaţială a compoziţiei, delimitînd un anumit spaţiu interior fie prin înlănţuirea lor într-o configuraţie, după o logică de îmbinare, fie prin modul particular de asamblare în cîmp ;

3. cazul clasic al organizării elementelor este compunerea în limitele unui cadru dat, operaţia în acest caz fiind de amplasare a formelor în cadru, stabilind un raport constant de dependenţă reciprocă între spaţiu şi obiecte. Această determinare face ca iniţiativa cea mai elementară de amplasare – să zicem, a unui singur element în limitele unui spaţiu dat – să antreneze modificări de *orientare vizuală şi echilibru valoric al spaţiului.*

În figura 51 sînt exemplificate cîteva cazuri simple de *echilibrare* şi orientare a cîmpului spaţial, determinate de modul de amplasare şi relaţionare a obiectelor. În cazul a) amplasarea punctului central simetric faţă de toate laturile echilibrează static şi centripet spaţiul pătratului. Orice derivă a acestui unic element spre laturi sau colţuri creează o tensiune dinamică de dezechilibru care se cere compensată. Restabilirea echilibrului prin compensaţie presupune în mod firesc un al doilea element, aşezat astfel încît să formeze un aliniament a cărui direcţie să împartă simetric spaţiul (vezi cazul [c]). Cu această ocazie constatăm că realizarea celui mai elementar echilibru se face prin *compensarea* a două forţe egale, principiul dinamic esenţial al organizării fiind posibilitatea de *a orienta* privirea în anumite direcţii sau aliniamente spaţiale (vezi figura 51.d şi 51.e).

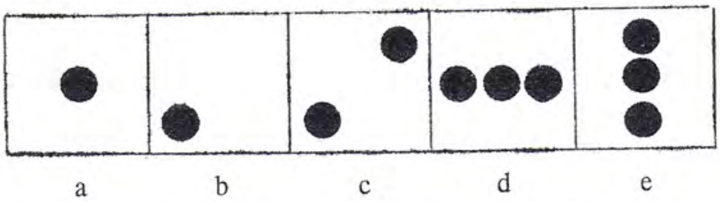


Figura 51. Situaţii simple de echilibrare şi orientare a cîmpului spaţial

Raportul de dependenţă reciprocă care se stabileşte între spaţiu şi obiecte ne obligă să avem în vedere, în ansamblul factorilor de organizare a compoziţiei, relaţiile ce se stabilesc între forma, dimensiunea şi amplasarea obiectelor. În figura 52 sînt amplasate în cîmpuri egale trei obiecte ale căror formă şi densitate materială sînt diferite. Observăm imediat că spaţiile din stînga rămîn egale pe cînd cele din dreapta, datorită formei diferite a obiectelor în cauză, rămîn diferite. În cazul (a), pătratul format dintr-o structură de linii verticale are o densitate materială lejeră, neîmpiedicînd viziunea generală a cîmpului. În cazurile (b) şi (c), obiectele sînt masive, dar, în timp ce pătratul rămîne opac, cercul, datorită liniilor curbe de contur, permite o flexibilitate şi o fluiditate mai mari spaţiului respectiv.

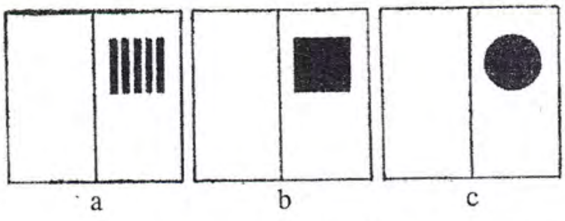


Figura 52. Rolul formei în ansamblul factorilor de organizare a compoziţiei

În figura 53, se pot observa un număr de situaţii de amplasare în arii egale a unor obiecte care cresc progresiv în dimensiune. Polii acestei serii progresive sînt marcaţi de varianta 6, în care spaţiul domină obiectul, şi varianta 1, unde obiectul este prea mare încît sufocă spaţiul. Suprafaţa cîmpului îşi poate asuma o articulaţie extrem de diferenţiată, în funcţie de *amplasarea* obiectului, fiecare poziţie avînd o semnificaţie spaţială diferită. Din punct de vedere perceptiv, această operaţie este condiţionată de caracterul *anizotrop* al cîmpului vizual, care face ca o linie verticală să pară mai lungă decît aceeaşi linie orizontală, şi de către *asimetria* datorată vectorului de citire de la stînga la dreapta a imaginii (semnalat în capitolul IV). Această asimetrie se manifestă printr-o repartizare inegală a greutăţii formelor, sporind ponderea obiectelor amplasate în partea dreaptă a cadrului. Psihologii leagă fenomenul de cortexul cerebral stîng care este sediul proceselor logice de învăţare a scrisului şi cititului, precum şi a centrilor vizuali. Poziţia elementelor amplasate în mai multe arii cu dimensiuni egale din figura 54 trebuie interpretată în funcţie de această asimetrie a cîmpului: a – polarizare spre stînga; b – senzaţie de graniţă iluzorie; c – graniţă-filtru între două spaţii; d – spaţiul este mai compresat, stabil şi a pierdut din înălţime; e – spaţiul alungit pe verticală; f – mişcare în curs de efectuare; g – mişcare volantă suspendată.

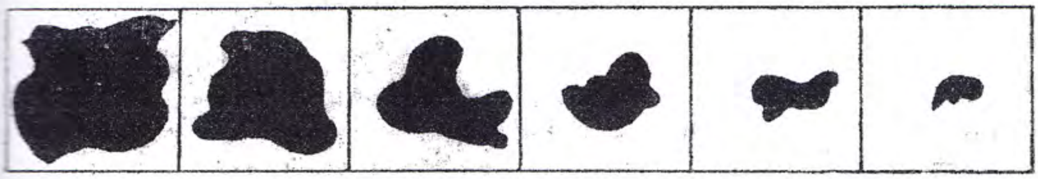


Figura 53. Importanţa mărimii formelor de organizat

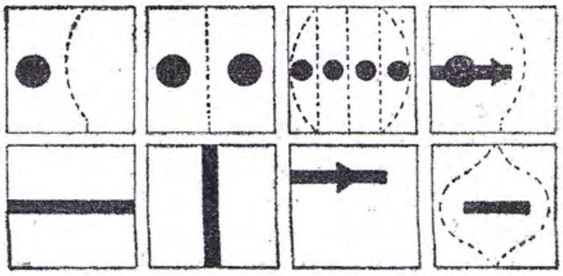


Figura 54. Semnificaţia spaţială a amplasării formelor în cîmp

Dacă echivalăm semnele grafice pe care le-am folosit în figura de mai sus cu forme concrete amplasate în spaţiul tridimensional, interpretarea respectivă cîştigă elemente noi. În cazul (a), de pildă, forţa de polarizare a obiectului amplasat lateral într-un cîmp poate determina o veritabilă deviere a parcursului pietonilor, parcurs care în lipsa obiectului respectiv s-ar fi desfăşurat aproximativ rectiliniu. De asemenea, în cazul (c), graniţa-filtru între spaţii devine în trei dimensiuni o graniţă fizică frînînd viteza de deplasate între cele două spaţii şi dînd naştere la un nou parcurs marginal circular.

Amplasarea (poziţia) elementelor într-un cadru compoziţional dat are o importanţă majoră şi în cazul unui obiect compus în maniera unui ansamblu unitar de elemente multiple asemenea. Într-un cub subdivizat modular poziţia submodulelor ansamblului are o valoare calitativă deşi aparent fiecare cubuleţ nu are nici o particularitate, fiind doar un număr de serie care contribuie la formarea conglomeratului. În realitate, cubuleţele-submodule, deşi au o formă anonimă, prezintă caracteristici calitative după poziţia lor specifică în ansamblu. Acest lucru se poate observa cînd colorăm suprafeţele exterioare ale cubului mare şi apoi îl demontăm succesiv. Vom depista cu această ocazie cuburi cu trei feţe colorate, cu două sau cu o singură faţă colorată, în funcţie de poziţia modulelor respective faţă de centru, muchii ori colţuri[9]. Concluzia care se desprinde este că la o dezvoltare compoziţională de elemente asemenea nu se poate face abstracţie de poziţiile locale ce sînt calitative, aspect pe care îl vom observa cu mai multă pregnanţă în cazul compoziţiilor programate.

Un caz de aplicaţie fundamental derivat din această demonstraţie, utilizat în cadrul exerciţiilor de compoziţie în învăţămîntul de artă, este descompunerea analitică prin secţionare submodulară a principalelor corpuri geometrice, urmărindu-se realizarea unor configuraţii formale a căror fizionomie se bazează pe inversarea poziţiilor locale iniţiale a derivatelor corpului respectiv. În aceeaşi zonă operativă se află şi configuraţiile tridimensionale obţinute prin coordonare modulară. Mecanismul tip al acestei operaţii se dezvoltă în trei faze succesive, avînd ca punct de pornire un cub structurat în 76 de submodule (latura împărţită în patru), vopsit într-o culoare oarecare, ce urmează să fie căptuşit cu un nou strat de module pentru a obţine un cub mai mare. Procedeul constă în a extrage cubuleţe de pe o faţetă a cubului mare şi a le aşeza în alte poziţii pe alte faţete, prin compensaţie, acolo unde se simte nevoia reechilibrării volumului. Operaţiile succesive care se desfăşoară pe alte faţete ale cubului devin deja determinate de jocul compoziţional realizat prin extragerile din prima faţetă şi elementele compensatorii apărute, obligînd astfel la o coordonare permanentă a noii compoziţii cu precedenta. Golurile de unde s-au extras cuburile din exterior vor avea o anumită culoare, în timp ce adăugările în relief pe alte faţete vor apărea cu una, două sau trei faţete colorate. Figura spaţială creată contribuie, prin distribuţia sa dinamică, la dezvoltarea unui mod vizual de a gîndi raporturile volumetrice de compensaţie, motiv pentru care este utilizată ca test pentru verificarea şi exersarea capacităţilor compoziţionale în trei dimensiuni.

În general, se poate considera că toate derivatele obţinute prin subdivizarea modulară a unui corp geometric fac parte din aceeaşi *clasă* formală. Termenul este valabil atît în plan, cît şi în spaţiu atunci cînd avem de-a face cu elemente asemenea ca formă şi structură, chiar dacă dimensiunile lor variază. Inversînd termenii, am putea spune că criteriul esenţial care clasează obiectele drept asemenea sau diferite este clasa formală. Din acest punct de vedere, am putea clasa, *grosso modo*, compoziţiile în *compoziţii cu elemente asemenea* şi compoziţii cu *elemente diferite.* La nivelul de clasă formală există posibilitatea de a diferenţia elementele selectînd indivizii de acelaşi semn, cum ar fi cazul unui grup de pătrate negre şi roşii unde indivizii de aceeaşi culoare sînt consideraţi de acelaşi semn. Operaţia de selectare a elementelor de acelaşi semn constituie un procedeu de configurare ce poate induce asociaţii compoziţionale în care funcţionează reguli ale grupurilor. Alteori elementele unei clase formale sînt predestinate unor mişcări (rotaţie sau circuit cu sens contrar) care nu pot fi observate fără existenţa unui reper, semn grafic sau cromatic integrat formei elementului, ce precizează identitatea formei şi înlesneşte lectura vizuală a deplasărilor succesive (figura 55).

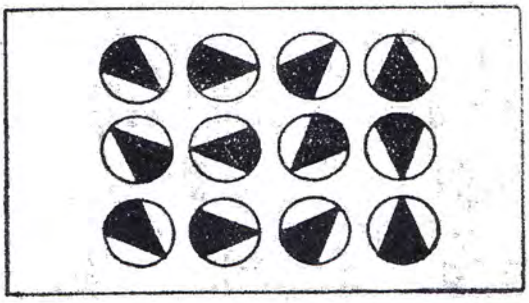


Figura 55. Un semn integrat elementului unei clase formale înlesneşte lectura deplasărilor succesive

Toate consideraţiile făcute pînă acum au menirea să întărească afirmaţia iniţială cu care am deschis acest subcapitol, ce specifica faptul că compunerea obiectelor trebuie să aibă loc în baza unui procedeu sau a unei legi compoziţionale. Capacitatea noastră creatoare se justifică prin inventarea, conceperea unor legi compoziţionale şi dezvoltarea formei în funcţie de aceste legi. Procedeele sau legile compoziţionale pe care le putem concepe sînt infinite, dar la o analiză mai atentă a unor serii de compoziţii simple se impun cîteva tipuri fundamentale şi, oricît de vastă ar fi gama compoziţiilor pe care le putem concepe, acestea sînt reductibile ca sistem de organizare la aceste tipuri.

Să folosim ca exemplu două elemente simple (semicercuri), pe care vom încerca să le compunem în moduri diverse. După mai multe combinaţii posibile reţinem semnificative ca sistem de organizare trei configuraţii (figura 56) : a – cu formă închisă ; b – cu formă deschisă ; c – cu formă de asemenea deschisă, dar cu caracter cursiv de continuitate ritmică. Pentru a ne fixa mai precis ideea de compoziţie închisă sau deschisă sub raport vizual vom apela la cele trei exemple ilustrate în figura 57[10] . Cazul 1 : forma este închisă datorită liniilor virtuale[11] care închid spaţiul prin cele patru elemente angulare, blocînd pe toate laturile direcţiile sale de expansiune ; cazul 3 : forma este deschisă, expansiunea spaţială se desfăşoară orizontal şi vertical pentru că nu apare nici un element care să blocheze mişcarea virtuală în exterior ; cazul 2 : forma este deschisă iniţial, dar e suficient un bloc opus pe diagonală la unul dintre colţuri pentru a crea o oprelişte expansiunii spre exterior.

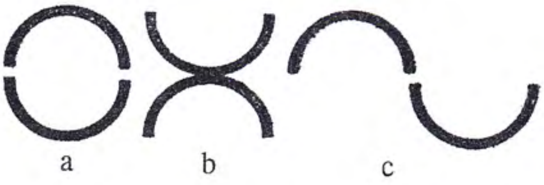


Figura 56. Configuraţii care ilustrează cazuri fundamentale de compoziţie

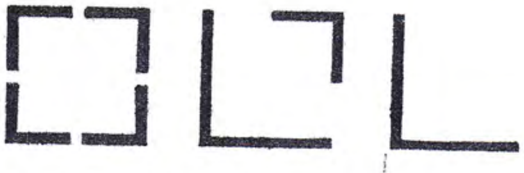


Figura 57. Exemple de formă închisă, deschisă şi închisă parţial

În creaţia lui Kandinsky există suficiente exemple de rezolvare compoziţională – mai ales în anii 1926-1927 – în care tensiunea vizuală este accentuată de blocarea unor tendinţe puternice de expansiune spre exterior (vezi *Deplasare*, *Colţ în cerc*, *Întunecare*). În compoziţia intitulată *Întunecare*, mişcarea de pulsaţie a unei forme neregulate este blocată din trei părţi – respectiv colţuri ale tabloului –, din care cauză pare că figura interioară e împinsă prin presiune spre unica ieşire neblocată (colţul din dreapta jos) (figura 58). La această impresie contribuie şi un rectanglu care serveşte drept armătură formei neregulate ce se deformează spre această unică ieşire. Echilibrul tensiunilor este restabilit de un centru de tensiune împins în direcţia opusă de câteva elemente vectoriale.

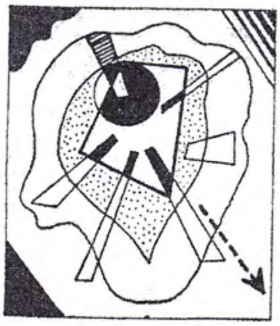


Figura 58. Echilibrul tensiunilor la compoziţia *Întunecare* de Wassily Kandinsky

În figura 59 există 13 elemente din aceeaşi clasă formală, de acelaşi semn şi de dimensiuni egale, organizate în spaţii egale, care ne transmit de la o compoziţie la alta o informaţie estetică diversă. Sintactic, diferenţa dintre aceste organizări este determinată de dirijarea densităţii spaţiale a cîmpului şi a direcţiilor sale de expansiune, care determină implicit tipul structural de compoziţie închis-deschis. Evident, între aceste două tipuri fundamentale se presupune existenţa nelimitată a urzelilor cu caracter mixt, care nu afirmă în mod decisiv nici una din cele două tipuri sau le cuprinde pe amîndouă, fapt pentru care putem spune că compoziţiile închise şi cele deschise nu sînt entităţi ce se exclud, existînd în permanenţă o dialectică posibilă de relaţii de interschimb între ele, ce determină expresivitatea dinamică a formei în spaţiu.

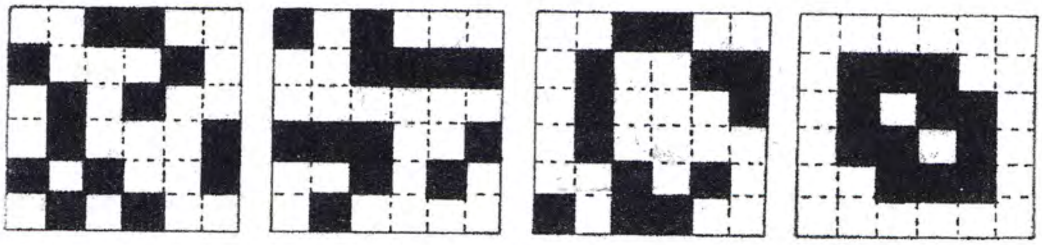


Figura 59. Dirijarea progresivă a densităţii spaţiale spre compoziţie închisă

Această dialectică a figurilor închise şi deschise poate duce la situaţii în care se relevă un caracter compoziţional definit de Gestalt-teorie prin aşa-zisa *lege a pregnanţei formei*[12]. Această lege se manifestă atunci cînd figurile deschise pot fi concepute ca figuri închise şi viceversa - cu alte cuvinte, configuraţii de grupuri de forme deschise apar datorită liniilor virtuale, închise, iar grupurile de forme închise care nu dau linii virtuale rămîn separate, lăsînd între ele goluri cu aspect de configuraţie deschisă (vezi figura 60). Vom încerca, în cele ce urmează, să analizăm mai detaliat implicaţiile pe care le prezintă sub raport compoziţional aceste studii ale Gestalt-psihologiei.

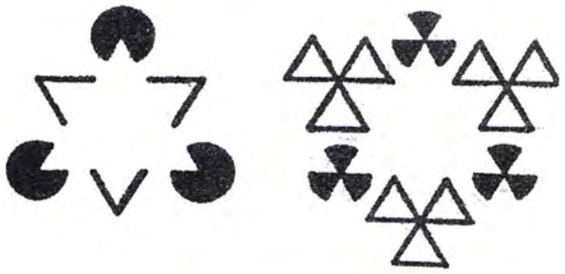


Figura 60. Legea pregnanţei formei

Principiile şi legile de compoziţie gestaltică

În general, cele mai simple aranjamente care pot demonstra un aspect compoziţie unitară şi coerentă sînt, după cum am putut constata deja, acele bazate pe forme închise geometrice. Pedagogul şi psihologul francez Jacques Dubosson a efectuat cu o grupă de elevi o serie de exerciţii percep senzorimotorii formate din grupuri de puncte (ca şi cum ar fi vorba de obiecte egale). Tema cerea să se compună aceste puncte astfel încît să ap linii virtuale ce le-ar lega pe toate într-o succesiune vizuală. Cu toate diverse posibilităţi de legătură între puncte, în majoritatea cazurilor, elevii au rea configuraţii de puncte care dau linii închise, demonstrînd astfel opţi frecventă pentru forme închise, ce reprezintă cea mai coerentă organi (figura 61)[13]. Acest „schematism cu care intelectul nostru abordează lu fenomenală" (Kant) este caracteristic în primele etape ale vieţii. Gombrich, *Art and Illusion*, a demonstrat, cu ajutorul studiilor psihologiei moderne, spiritul omului are tendinţa primară de a înlătura confuzia din jurul apelînd la structuri simple şi stabile pe care experienţa sa naturală le pose Astfel că, în faţa unui grup răsfirat întîmplător de elemente, să zicem eg cea mai firească pornire naturală de organizare a unui ansamblu arbitrar *gruparea*, fapt care determină cel mai adesea caracterul geometric înch simetric al configuraţiei compuse, predispoziţie pe care Gestalt-psiholog denumit-o teoria semnificaţiei dobîndite. Mai tîrziu, odată cu proces maturizare, pe măsură ce experienţa individuală şi cea colectivă se îmbog se pare că intervine în activitatea de organizare o intuiţie mai subtilă a rel dintre părţi şi întreg, care ajunge să prefere echilibrul asimetric, tocmai da caracterului prea exact şi monoton al formei geometrice închise, deve piedică în calea exprimării libere. Concluzia ar putea fi că, dacă prima p instinctuală are nevoie de claritate, preferînd „iniţial" forma simplă înc simetrică, ulterior, pe măsură ce se prelungeşte contactul vizual cu fo închisă, apare nevoia unor termeni de confruntare noi în contextul căr dezvoltă simţul nostru critic împotriva „semnificaţiei dobîndite", rez fiind o aspiraţie nouă spre o formă deschisă articulată asimetric.

Plecînd de la premisa că elementele unei configuraţii sînt concep imagini ce se organizează pe cale perceptuală, Walter Gropius specifi cartea sa *Arhitectura integrată*[14] că modul în care are loc reprezentarea me a formei depinde de experienţa istorică a persoanei. Preferinţa pentru fo închisă, a copiilor, în cadrul experienţelor lui Jaques Dubosson se dato posibilităţilor de interpretare a formei pe care percepţia vizuală a copil posedă la un moment dat ca rezultat al experienţei trecutului său. În conc deşi există o evoluţie firească a opţiunii de la forma simplă la forma articulată mai complex, preferinţa noastră formală nu este pentru forma închisă sau deschisă, ci pentru forma istorică. În exemplul din figura 62 seria de puncte prezentate nu a fost legată, aşa cum ar fi trebuit să ne aşteptăm în baza considerațiilor de mai sus, într-o configuraţie închisă, ci după legătura cea mai eficientă şi în acelaşi timp cea mai familiară experienţei noastre istorice, rezultatul fiind reprezentarea convenţională a constelaţiei Ursa Mare[15].

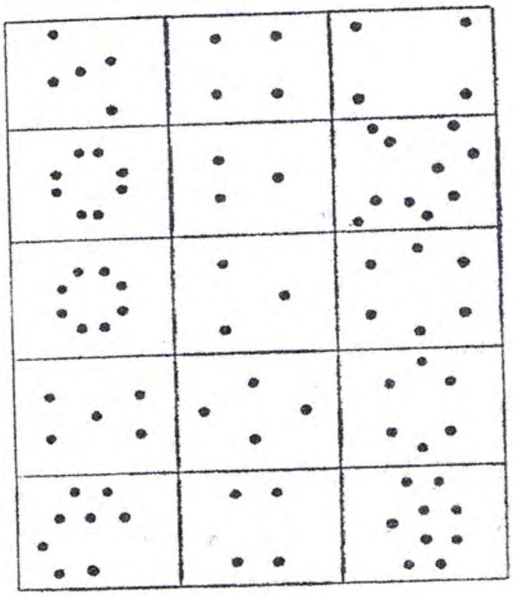


Figura 61. Teoria semnificaţiei dobîndite

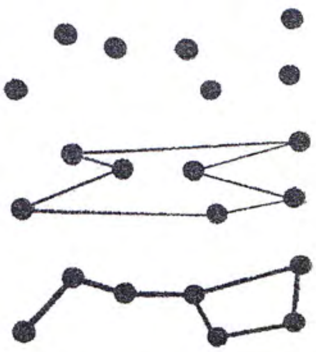


Figura 62. Test care ilustrează preferinţa pentru forma istorică

Desigur, modul în care are loc perceperea formei şi raţiunile sale de interpretare sînt diferite de la om la om, dar există o întreagă serie de legi obiective ale percepţiei vizuale care provin dintr-o experienţă istorică colectivă a formei şi care le aparţine, inevitabil, tuturor oamenilor. În cadrul acestor legi generale trebuie să avem în vedere mai întîi faptul că ceea ce vedem nu este totdeauna identic cu ceea ce se imprimă pe retină, consecinţa fiind o serie de iluzii optice fundamentale determinate de viziunea noastră în perspectivă. La acestea putem adăuga şi o serie de principii cum ar fi *principiul formei ascunse*, *paradoxul figurilor imposibile*, *percepţia diferenţiată a dimensiunilor datorită efectelor cromatice*, precum şi o serie de legi ce determină modul în care au loc posibilităţile compoziţionale în ansambluri de obiecte.

Iluziile optice pe care le înregistrăm în contact cu realitatea vizuală se datorează faptului că fiinţa noastră istorică este condiţionată de o viziune în perspectivă supusă în mod frecvent unor distorsiuni vizuale. Cîteva dintre cele mai notorii iluzii fundamentale pe care le vom prezenta au fost tratate pe larg de Richard Gregory[16] în revista *Scientific American*: 1) iluziile lui Ponzo fac ca figuri egale să apară de mărime diferită dacă sînt amplasate între două drepte convergente la un punct; 2) iluziile lui Lyer se referă la segmente egale care apar din punct de vedere perceptiv inegale dacă sînt cuprinse între vîrfurile unor săgeţi; 3) iluzia care poartă numele lui Hering face ca două drepte paralele intersectate de fascicule de raze care pleacă de la un punct aflat între aceste linii sau exterior lor să dea impresia că liniile se curbează spre înăuntru sau spre în afară. Cazuri interesante de iluzie optică sînt determinate şi de suprapunerile de figuri geometrice cum ar fi: un pătrat peste o serie de cercuri concentrice, care apare deformat, cu laturile absorbite spre centru, sau un cerc ce se deformează prin aplicarea pe o structură radiară a unui cerc mai mare. Una dintre iluziile importante din punct de vedere plastic determină o răsturnare a raportului de profunzime şi modificarea direcţiei vizuale. Această iluzie, care poartă numele lui Necker, face ca ariile negre punctate să poată fi interpretate ca fiind în prim-plan, adică vedem volumul de sus şi orientat spre stînga, sau în fundal, volumul fiind văzut de jos şi orientat spre dreapta. Pe această inversiune a orientării spaţiale se bazează o serie întreagă de figuri grafice imposibil de transpus în trei dimensiuni, realizate prin deformarea invizibilă a construcţiei axonometrice (a unghiului care nu se vede). O iluzie simplă, de interes cu totul special, explică modul cum are loc manevrarea compoziţională a elementelor grafice prin compresia şi dilatarea spaţială în cadrul unor scheme liniare. După cum se observă în figura 63, două spaţii egale sînt definite de trei seturi de drepte paralele aşezate două cîte două. Cele trei intervale mici se grupează împreună ca figură, dînd intervalelor mai mari senzaţia de fundal. Această iluzie ilustrează, de fapt, o lege care intervine sub raport perceptiv frecvent în organizarea ansamblurilor de forme asemenea denumită *legea asemănării de amplasare*. În măsura în care mărim treptat distanţa dintre drepte, cele două spaţii egale par să se micşoreze pentru a dispărea treptat raportul diferit de compresie şi dilatare spaţială ce asigură autonomia celor trei grupuri liniare, menţinînd în acelaşi timp echilibrul unor tensiuni vizuale.

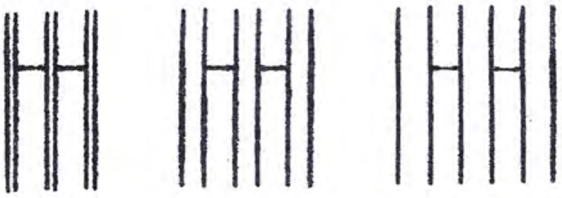


Figura 63. Iluzie optică născută din schimbarea raportului figură-fond

Pentru a ne da seama însă de toate aspectele ce intervin în organizarea formelor atunci cînd avem de-a face cu ansambluri de obiecte, este bine să vedem care sînt legile structurale ce intervin sub raport perceptiv senzorimotor în formarea acestor ansambluri. Funcţia acestor legi este de a stabili condiţiile de formare a ansamblului în cadrul cărora vor avea loc operaţii de structurare a formei şi construcţia spaţiului, precum şi o serie de mişcări pe anumite direcţii sau aliniamente. La baza acestor legi stă *legea liniilor virtuale*, adică acea capacitate a mecanismului perceptiv de a organiza obiecte egale într-un ansamblu de linii de legătură sau aliniamente prin înnodare optică. Într-o structură de puncte echidistante orizontal şi vertical, dacă determinăm o apropiere mai mare între elemente pe o direcţie spaţială, întregul ansamblu devine caracterizat de acea direcţie. Această orientare a ansamblului este determinată de *legea vecinătăţii*, care demonstrează în acelaşi timp că elementele componente vecine tind să fie receptate vizual ca figură sau formă înaintea acelora ce se află la o distanţă mai mare. Există, de asemenea, posibilitatea precizării unei direcţii spaţiale într-o structură fără să fie necesară o mişcare în sensul unei apropieri de elemente, ci doar prin diferenţierea lor în grosime, culoare, semn sau clasă formală. Posibilitatea de diferenţiere prin care determinăm o direcţie de orientare a structurii este dată de *legea asemănării*, şi acest lucru se întîmplă datorită faptului că figurile asemenea într-o configuraţie sînt percepute ca formă mai repede decît cele inegale, motiv pentru care, asamblate într-o compoziţie anume, ele pot determina o direcţie de orientare vizuală. Există situaţii în care cele două legi de mai sus funcţionează într-o figuraţie conjugate cu *legea închiderii* sau legea formei închise. Această lege face ca în mod curent o configuraţie închisă să fie percepută mai repede şi mai pregnant decît o configuraţie deschisă, dînd în acelaşi timp impresia de energie tensională. În figura 64 apar două registre, cel de sus cu forme închise, cel de jos cu forme deschise. În registrul de sus factorul de închidere este mai puternic ca factorul vecinătăţii, în timp ce în cel de jos ceea ce fusese spaţiul dintre figuri închise este perceput ca figură datorită vecinătăţii liniilor.

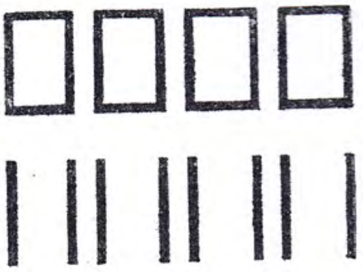


Figura 64. Efectul optic al legii închiderii

Cînd într-o configurație de elemente asemenea unele elemente suferă o schimbare sau o transformare comună, toate elementele implicate în schimbarea respectivă sînt percepute ca o figură integrală separată. Această lege se numește *legea destinului comun*. La legea bunei forme am mai făcut aluzie în capitolul I, ea referindu-se la o situație clasică, și anume la perceperea cu prioritate într-o configurație de forme întîmplătoare a formelor simple, geometrice închise. O altă lege de compoziție care determină gruparea elementelor în ansamblu, asigurînd posibilitatea de integrare formală a elementelor izolate de grup, este legea *simetriei*. De asemenea trebuie amintit că, atunci cînd într-un cîmp vizual alternează zone simetrice cu zone asimetrice, zonele simetrice dobîndesc ușor un caracter de configurație dominantă.

Referitor la legile formei (gestaltice), ar mai fi de spus că aserțiunile lor normative trebuiesc relativizate întrucît depășesc aspectele motivaționale și au o valoare interculturală aproximativă. Ele au însă o valoare didactică destul de importantă, fiind de ajutor în descifrarea formelor perceptive, cunoașterea legilor percepției formelor și sensibilizarea facultăților perceptive ale creatorului în confruntarea cu un ambient vizual.

Să vorbim acum despre o altă operație compozițională care se bazează pe principiul adăugirii sau scoaterii unor elemente dintr-un ansamblu - metodă fundamentală prin care se descoperă substanța autentică a unei compoziții coerente. În cazul în care intervenția noastră (scoatere sau adăugare) are loc pe fondul unei structuri prealabile, putem contribui fie în sensul evidenței pe care ne-o impune structura, fie dimpotrivă. Din această relație decurge alt principiu de compoziție gestaltică denumit principiul formei ascunse. Köhler ne propune ca exemplificare a acestui principiu[17] o serie întreagă de configurații alcătuite din structuri suprapuse care conțin interior o configurație elementară de bază. Se poate observa că în cazul (a) (figura 65) structura adăugată camuflează perfect configurația anterioară de bază, contribuind la unitatea compoziției, iar în cazul (b) structura suprapusă apare destul de diferențiată ca să permită lectura distinctă a configurației inițiale.

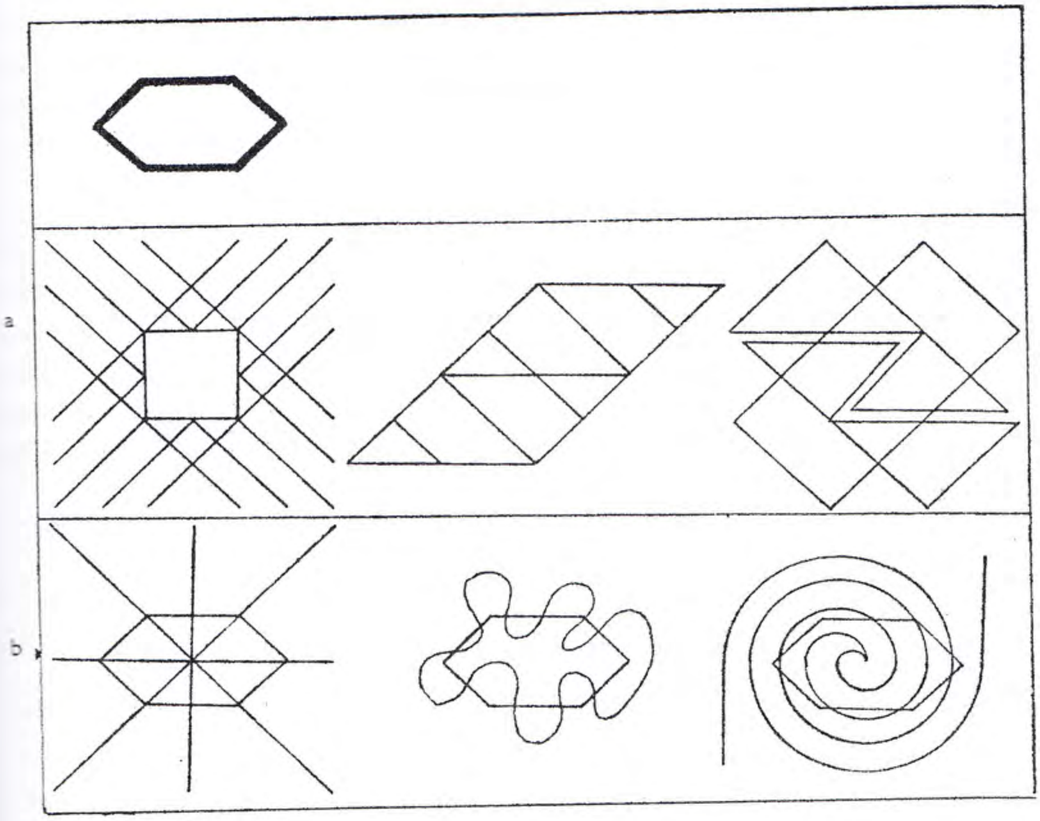


Figura 65. Principiul formei ascunse

Este frecventă situaţia operativă în care avem de-a face deja cu o structură semiorganizată în faţa căreia se impune, înainte de a interveni într-o formă sau alta, să distingem configuraţia elementară de bază. Dacă percepţia vizuală acţionează aşa cum am amintit în baza experienţei (memoriei trecutului) este necesară şi în acelaşi timp suficientă descoperirea unui singur element ce reprezintă matricea originară a formei pentru a reconstitui procesul formei istorice. În cazul în care o configuraţie este deja preformată - asemenea situaţiei din cazul (a) - ea ne impune un sistem unitar care în general nu mai oferă posibilitatea de a reconstitui configuraţia de bază.

Forma ascunsă poate apărea şi în cadrul unei singure structuri, ca în situaţiile (a), (b), (c) din figura 66, în care se pot observa camuflări ale unei forme în diferite semne grafice, respectiv literele E, K şi H. De asemenea, ea poate fi inclusă în structura liniară a semnelor (A, 1, 2, 3), în spaţiul dintre elemente sau prin asocierea formei cu imaginea sa oglindită, care va primi în cîmpul percepţiei noastre o fizionomie diversă. Relaţiile compoziţionale care pot demonstra principiul formei ascunse denotă un anumit grad de elaborare atins şi dirijat corespunzător unei legi compoziţionale ce stabileşte forma elementelor şi conjunctura lor. Tensiunea vizuală şi dinamica compoziţiei se accentuează în măsura în care legea asamblează, unifică funcţiile mai multor legi. Analizînd, de pildă, o lucrare a pictorului italian Guerrieri[18], compusă din benzi roşii şi negre dispuse pe un fond alb, descoperim că structura compoziţiei este fondată pe patru legi compoziţionale. Una combinatorie, care stabileşte perechile de roşu şi negru, a doua vectorială, ce precizează alternanţa vectorială a benzilor de sus şi de jos, a treia cantitativă, care variază lărgimea benzilor după o progresie geometrică, şi, în fine, a patra, ce propune sudarea benzilor pe verticală după două arcuri de cerc (tangente). Modul cum are loc distribuirea acestor legi în context este programat în funcţie de condiţiile desfăşurării operative şi de numărul elementelor noi, ce intră în competiţie, operaţie asupra căreia vom reveni mai detaliat în cadrul compoziţiilor programate.

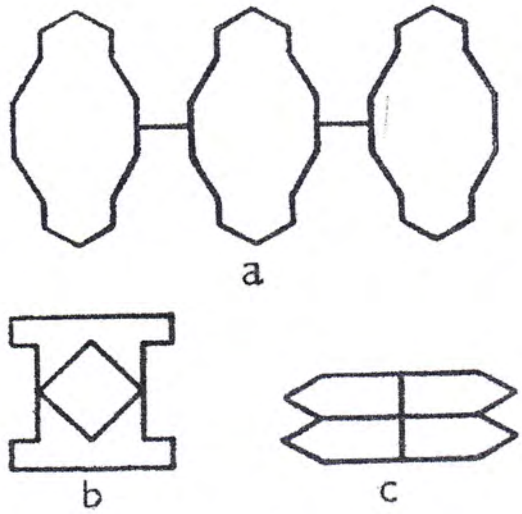


Figura 66. Configuraţii ce ascund literele H, K şi E

Principiile de compoziţie topologică

Am descris deja în capitolul III, în secţiunea despre structura spaţiului material, cum se realizează în termeni topologici determinaţi tematici spaţiale folosind procedee tensoriale de compoziţie ca deformări, tăieri sau plieri de suprafeţe. Să vedem acum în ce mod se organizează obiectele în spaţiul topologic, legile sale de compoziţie fiind legi ale tensiunii şi mişcării în cîmpul material. În concluzie, elementele cu care lucrăm de astă dată nu mai sînt percepute ca imagini vizuale (potrivit normelor gestaltice), ci ca trasee de legătură care contribuie la sudarea şi continuitatea părţilor conectate într-un ansamblu.

Din punct de vedere operaţional, traseele de legătură sînt denumite şi grafuri de lectură care se dezvoltă după legi compoziţionale de distribuţie planificată. Să luăm în considerare ca exemplu un program compoziţional folosit de Kandinsky la şcoala din Bauhaus. În cadrul unui pătrat a cărui structură portantă este evidenţiată de puncte distanţate inegal, programa compoziţională prevede legarea liberă a punctelor două cîte două. Consecinţele acestui aparent banal joc de legături de puncte sînt însă importante în stimularea potenţialului creator şi anihilarea convenţiilor vizuale. Mai întîi, legăturile bune determină, sub raport vizual, transformarea aspectului static specific al pătratului, creînd o tensiune dinamică a cîmpului. Pe de altă parte, aceste legături nu sînt altceva decît dezvoltarea spaţio-temporală[19] a unor trasee programate care mobilizează în noi resorturi profunde, percutînd atît în spaţiul memoriei (trecutului), cît şi în spaţiul prezent al comunicaţiei şi acţiunii.

Stabilirea unui program care prevede legături de elemente în plan oferă una dintre cele mai eficiente situaţii de lucru în acest sens, iar în spaţiu această operaţie devine de-a dreptul redutabilă, întrucît la logica ocupării spaţiului se adaugă şi urzeala materială a legăturilor (firelor) care modifică substanţial contextul de relaţii. O temă folosită curent pentru introducerea în astfel de probleme compoziţionale este amplasarea întîmplătoare a unui grup de elemente asemenea într-un spaţiu dat, programul compoziţional prevăzînd legarea punctelor de aşa manieră încît graful (firele de legătură) să servească drept element de compensaţie ce restabileşte echilibrul compoziţiei între spaţii şi semne.

Un alt profesor de la Bauhaus, Albers, întrebuinţează în unele dintre lucrările sale o lege compoziţională capabilă să imprime cîmpului o valoare de clarobscur datorită compresiei spaţiului pe verticală prin îngroşarea liniilor, precum şi lărgirea spaţiului orizontal prin subţierea traseelor liniare (vezi figura 34). Senzaţia generală a imaginii, deşi foloseşte mijloace gestaltice, este de natură topologică, adică realizează în plan impresia unui relief concav-convex.

Să ne amintim acum cîteva postulate fundamentale ale topologiei, la care am făcut deja aluzie în capitolul III.

1. Putem schimba forma unei figuri deformînd-o după anumite tensiuni (curbare, torsionare) cu condiţia să nu forăm, să nu rupă cîmpul (vezi procedeele tensoriale, capitolul III).
2. Spaţiul topologic este nonmetric, deci forma geometrică şi dimensiunea configuraţiei nu prezintă importanţă întrucît ea se modifică mereu datorită deformărilor continue.
3. Dimensionalitatea spaţiului este o invarianţă topologică, adică rămîne nealterată pentru orice transformare continuă de coordonate.

Conţinutul postulatului de invarianţă topologică este legat de conceptul matematic de *transformare*. Deplasarea unui corp în spaţiu nu este dată de mobilitatea sa, ci de transformarea lui, care echivalează cu o transformare a spaţiului însuşi. Transformarea este o caracteristică esenţială a tuturor structurilor graţie căreia structura îşi poate construi elemente noi.

Transformările au loc prin congruenţă (invarianţa structurii obiectului în timpul transformării) şi corespondenţe biunivoce (constanta reciprocitate între toate părţile structurii). Observăm în figura 67 că forma este aceeaşi, mereu legată de punctele unei reţele modulare, dar transformarea reţelei înseşi va atrage după sine transformarea figurii. Această transformare este denumită carteziană întrucît ansamblul în care se înscrie forma este referit cu coordonate carteziene ce garantează invarianţa punctelor reţelei şi figurii în timpul transformării.

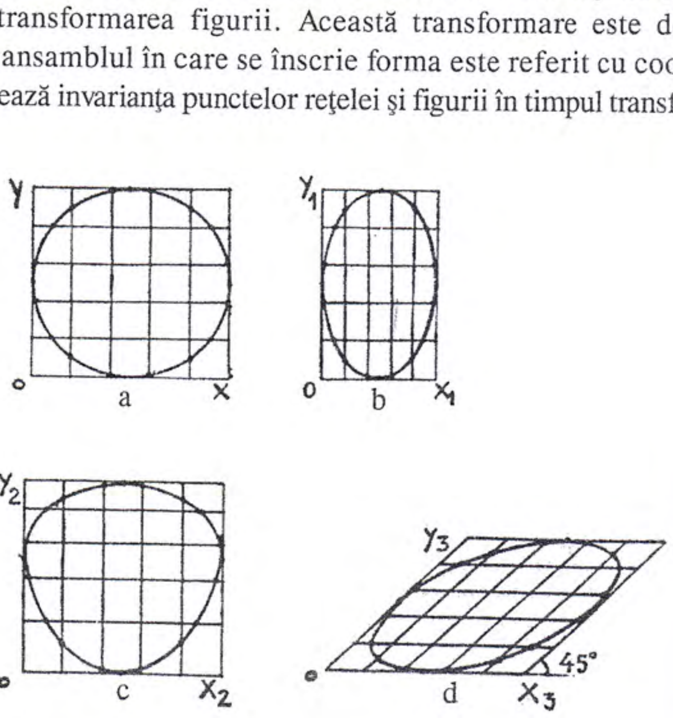


Figura 67. Transformări carteziene

Transformările dau naştere unor grupuri continue[20] care sînt o familie de forme rezultate din variaţia unuia şi aceluiaşi motiv. În figura 67 un cerc înscris într-un pătrat este coordonat de reţeaua modulară a acestuia. Toate punctele de intersecţie cu cercul sînt referite la cele două axe carteziene - x, y. Dacă presupunem că are loc o transformare a reţelei în care x rămîne constant şi y se reduce la jumătate de modul sau x rămîne constant şi y variază după o progresie geometrică, vom obţine familii de forme derivate prin transformarea figurii iniţiale a cercului. Unele desene ale lui Paul Klee utilizează această tehnică, cu variaţiuni de deformare a uneia şi aceleiaşi configuraţii, păstrînd nealterate raporturile dimensionale. Fire de profund cercetător al secretelor naturii, Klee a sesizat că aceleaşi transformări pot fi întîlnite şi în lumea organică, în ciclul de creştere al unor flori şi frunze, precum şi în transformările fizionomiei umane în raport cu vîrsta. Problema, de altfel, nu este nouă. În conştiinţa oamenilor, ideea de spaţiu, înţeles ca transformare coordonată de puncte, există încă de la greci şi apare la Albrecht Dürer aplicată ca metodă a studiului fizicului uman în tratatul său de proporţii. Actualmente, în afară de diferitele utilizări în cîmpul artei procedeul este folosit cu eficacitate şi în proiectarea diferitor obiecte funcţionale (seturi de tacîmuri, vase, corpuri de iluminat etc.).

Un alt procedeu tensorial tipic compoziţiei topologice prin care se pot realiza forme continue racordate în diverse direcţii spaţiale este *tăierea* unei porţiuni dintr-un cîmp plan după trasee programate. Operaţiile spaţiale de tăiere care sînt proiectate într-un plan consideră acest plan nelimitat şi omogen în toate punctele sale. În terminologia de la Bauhaus, acest plan se numeşte plan universal (*Gründflache*).

În cursul lui Albers de la Bauhaus structurile spaţiale erau studiate pe baza procedeului tăierii după un program de stabilire a unei legi compoziţionale modulare, prin care se programau tăieri în suprafaţa planului după următoarea succesiune: a) liniile subţiri vor fi cele ale reţelei structurale ; b) liniile intermediare vor reprezenta traseele care trebuiesc tăiate ; c) liniile groase vor fi pliate la 90° convex ; d) liniile întrerupte pliate la 90° concav. Din punct de vedere metodologic, această metodă oferă o serie întreagă de posibilităţi pentru exemplificarea vizuală a transformărilor unei relaţii din plan în trei dimensiuni (planşa 22).

Să ne oprim acum pentru a trata foarte succint o ultimă problemă de compoziţie topologică, şi anume aceea ce priveşte componentele pe care se bazează construirea spaţiului topologic. Omul îndeplineşte experienţa sa de viaţă în cadrul unor structuri spaţio-temporale, formate de o urzeală materială, fizică şi psihologică pe care el însuşi a proiectat-o, a programat-o şi a construit-o şi care se dezvoltă după ritmuri modulare, raporturi proporţionale, trasee, margini, regiuni, conexiuni. Componentele fundamentale ce stau la baza construcţiei spaţiului topologic sînt graniţa, regiunea şi conexiunea, denumite şi module spaţiale topologice. Graniţa este perimetrul, linia închisă care determină două regiuni ale spaţiului, una internă şi alta externă. Teoretic, graniţa poate reprezenta o barieră care opreşte o anumită locomoţie (fizică sau senzomotorie) de la un spaţiu la altul (de la o regiune la alta) sau o locomoţie socială (drumul de la o treaptă ierarhică la alta). Regiunea este un spaţiu marcat de un perimetru, o linie, iar conexiunea leagă două puncte ale spaţiului. Legăturile spaţiale care determină un spaţiu conectat pot avea loc la rîndul lor prin locomoţie (deplasare fizică) sau comunicare directă şi prin surse – limbaj, scriere, telefon. Între aceste trei module topologice există în permanenţă o strînsă interdependenţă, căci o regiune închisă poate deveni deschisă datorită realizării unor conexiuni care anihilează graniţele regiunilor.

Din punctul de vedere al raporturilor plastice care ne interesează, raportul topologic dintre graniţe, regiuni şi conexiuni merită studiat mai întîi în obiecte izolate din perspectiva dialecticii proprii a obiectului în spaţiu. Un exemplu strălucit din aria esteticii industriale este scaunul-fotoliu proiectat de Marcel Breuer şi Alvar Aalto. Acest fotoliu din lamieră metalică este un obiect pe care îl putem percepe ca o parte dintr-un ansamblu vast al camerei, reprezentînd în acelaşi timp o totalitate definită în sine şi constituită din mai multe părţi (linia cursivă de metal care alcătuieşte structura, elementele de piele care stabilesc spătarul şi şezătoarea). Acest scaun are o structură formată din două benzi curbate, cu o osatură continuă, care formează un exemplu ideal de obiect topologic în spiritul căruia s-a proiectat o gamă foarte variată de piese funcţionale pentru interior (vezi structuri din tuburi cromate şi plexiglas proiectate de Fabio Lindau, Van Rike, Ben Swilden). În compoziţia sa apar două graniţe delimitate de cele două benzi, care separă trei regiuni spaţiale: două interne şi una externă. Am putea considera, sub aspect spaţial, regiunile definite de graniţe nişte suprafeţe ce reprezintă în sine nişte oprelişti care delimitează o regiune internă de alta externă. În sculptura modernă sînt cunoscute numeroase exemple de lucrări al căror rezultat morfologic decurge direct din unele modalităţi de origine topologică (Max Bill, Alexander Calder, Berto Lardera, Anthony Caro).

Un exemplu de experiment topologic, utilizat în cadrul învăţămîntului de artă în scopul exemplificării unei legături între un spaţiu intern şi altul extern, este conceperea unei suprafeţe modulare într-o succesiune continuă de forme plastice negativ-pozitiv. Din punct de vedere operaţional, modelul ce urmează să fie distribuit în succesiunea ritmică este realizat prin metoda membranelor în tensiune, după care se execută o dublă versiune a sa negativ-pozitivă racordată continuu. În această relaţie se poate observa uşor legătura dintre modulele spaţiale topologice şi deplasarea lor plastică pe o structură modulară. Aceste operaţii ne conduc la concluzia că în compoziţia unui ansamblu topologic de regiuni conectate – indiferent dacă este vorba despre un obiect sau mai multe elemente ce urmează să fie organizate – există o strînsă legătură între problemele constructive şi cele spaţiale. Realizarea concretă într-un material oarecare a unei forme plastice cu ritm continuu (topologică) presupune existenţa unui sistem constructiv bazat pe o relaţie organic structurală între sistemul de construcţie şi forma plastică. Acest sistem trebuie să fie valid pentru toate cazurile particulare posibile şi toate elementele ansamblului organizate într-o diversitate de situaţii date. Pe un astfel de sistem constructiv se bazează şi proiectarea industrială a unor serii de obiecte standard. În acest caz toate obiectele ce urmează a fi executate sînt analizate după o lege constitutivă, şi anume a structurii modulare care stabileşte logica conexiunilor cu maximum de varietate în extensia spaţială.

Cum proiectarea unor obiecte sau ansambluri de obiecte sub formă de produse de serie cu funcţii standardizate implică şi posibilitatea organizării lor prin sudare, este necesar să ne însuşim o metodologie a conexiunilor (a nodurilor constructive) prin care se realizează această operaţie de sudare (înlănţuirea elementelor într-o serie). Cel mai elementar principiu constructiv, cunoscut, pe baza căruia se conjugă două forme după un profil de sudare negativ-pozitiv, este incastrul. Procedeul constă în înşurubarea a două forme de aşa manieră încît ele să se întrepătrundă parţial, asigurînd o deplasare ritmică continuă a formei plastice într-o extensie teoretic nelimitată. Acest procedeu este frecvent uzitat în proiectarea unor ansambluri formale unde regula de bază constă în obţinerea unor soluţii plastice care camuflează ingenios reţeaua modulară, permiţînd variaţia ritmică maximă prin repetiţia unui modul riguros proiectat. De asemenea, profilurile după care urmează să se încastreze elementele trebuie proiectate în aşa fel încît să se evite unghiurile prea ascuţite sau gîtuiturile fragile ce ar putea da naştere la rupturi în material.

Există două modalităţi generale de a proiecta un incastru în plan: a) proiectarea unui element modular prevăzut cu un incastru negativ-pozitiv, care permite conjugarea elementului cu el însuşi în toate direcţiile ortogonale (vezi sculptura din plane de configuraţie pătrată, încastrate, de Francisco Sobrino); b) proiectarea unui ansamblu de elemente în care regula incastrului funcţionează doar datorită modului cum sînt compuse elementele constituţionale. Exemplul din figura 68 este un proiect experimental de sculptură trafor compusă din 12 elemente articulate într-o reţea în care formele sînt compuse în aşa manieră încît nu pot fi desfăcute sau extrase din contextul integral al compoziţiei, ele susţinîndu-se reciproc doar printr-o regulă de incastru. Avînd în vedere că sculptura este concepută ca un perete ce se construieşte de jos în sus prin suprapunerea elementelor, doar unul sau două elemente (de la colţuri) pot fi scoase lateral sau prin împingere, făcînd posibilă demontarea întregii compoziţii.

În trei dimensiuni, dezvoltarea unui nod constructiv are loc evident în toate direcţiile spaţiale ale unei structuri modulare. Configuraţia unui astfel de modul se bazează pe o unică soluţie care stabileşte asamblările şi serveşte drept bază constantă pentru toate variabilele – un soi de incastru multiplu în care montajul are loc pe trei axe carteziene (x, y, z), adică în trei plane de referinţă.

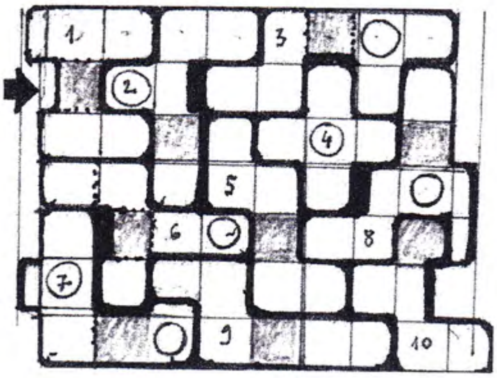


Figura 68a. Diagramă compoziţională pregătitoare pentru sculptură bifrontală modulară

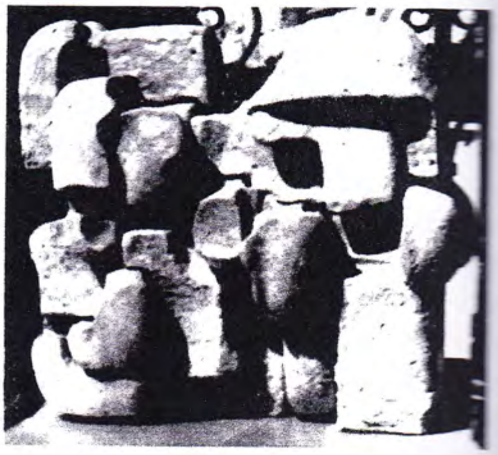


Figura 68b. *Mecanismul imperfect*, lucrare de autor cu asamblaj prin incastru cheie

Cercetările efectuate pentru a găsi o soluţie ce ar putea propune o constantă constructivă pentru un grup de variabile pe baza unei reţele modulare au devenit, odată cu dezvoltarea industrială modernă, studii metodologice specifice epocii noastre, utilizate în acelaşi timp şi în cadrul unor modalităţi specifice sculpturii moderne. Un exemplu de incastru tridimensional a fost proiectat în 1942 de Conrad Wachman, care a descoperit un profil standard constant şi invariant al sistemului valid pentru cinci variabile. Dacă se are în vedere că cele trei plane carteziene pot înscrie şase feţe ale unui cub, cazurile variabile vor deveni în jur de 30 (figura 69). Profilul respectiv se poate aplica pentru diverse panouri din diferite materiale, fiind folosit şi în industria materialelor ceramice.

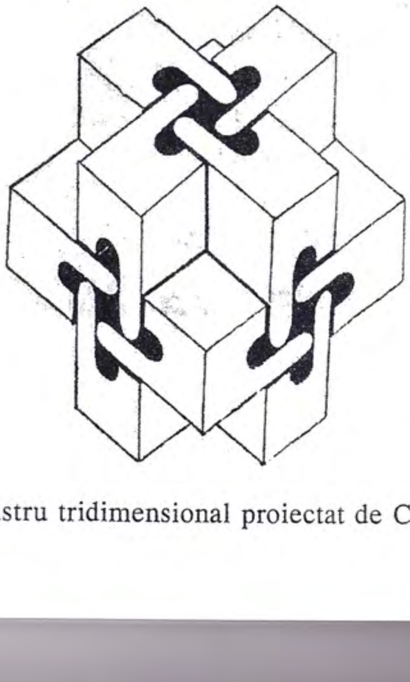


Figura 69. Incastru tridimensional proiectat de Conrad Washman

Există soluţii de realizare a unui nod constructiv spaţial plecînd nu de la un principiu constructiv, ci de la un principiu formal. Ne putem aminti cu această ocazie de posibilităţile de distribuţie spaţială izotropă cu ajutorul poliedrelor semiregulate, studiate în capitolul III, şi, în acelaşi timp, de bine-cunoscuta metodă a lui Buckminster Fuller, care a folosit reţele spaţiale tetraedice conducînd la forme stereometrice pure (sfera).

Concluzia pe care o putem desprinde referitor la o metodologie a conexiunilor topologice în cadrul unui ansamblu de elemente este că trebuie să avem în vedere o serie întreagă de aspecte atît constructive, cît şi formale, cum ar fi : o corespondenţă a ordinii de succesiune a elementelor, o corespondenţă de scală şi proporţie, precum şi o repartiţie egală a funcţiilor formei într-un sistem. Din aceste corespondenţe rezultă limpede că ceea ce numim în mod frecvent efectul plastic al întregii compoziţii este determinat - trecînd peste efectele de umbră şi lumină, mişcare şi repaus, efect de gol şi plin, închis-deschis - de coordonarea părţilor ansamblului în aşa fel încît echilibrul lor compozitiv să determine un ansamblu structurat omogen. Vom spune că prima condiţie care trebuie luată în discuţie pentru a rezolva această coordonare este dată (rezolvată) de simetrie, înţelegînd noţiunea în sensul cel mai cuprinzător.

Simetria

Simetria este într-un fel primul şi cel mai evident principiu de compoziţie[21]. Omul are paradigma acestui principiu în trupul său şi în decursul existenţei sale l-a putut observa în chip obiectiv pretutindeni în lumea naturală : la plante, la minerale sau în trupurile animalelor. Din simetrie a emanat întotdeauna o puternică intensitate expresivă, fiind fără îndoială unul dintre mijloacele cele mai pregnante de reprezentare a spaţiului întrucît „simetria pune în mod constant într-o confruntare două entităţi asemănătoare şi în acelaşi timp diverse, egale şi contrare, teză şi antiteză”[22]. Într-un cuvînt simetria reprezintă un proces dialectic al spaţiului care denotă logica relaţiilor orientării şi organizării lucrurilor, conturîndu-se în acelaşi timp ca un proces istoric.

Omul paleolitic a descoperit că unealta sa de vînătoare era mai eficientă dacă avea margini simetrice. Experienţa meşteşugurilor şi imitaţia naturii vor face ca principiul să fie ulterior izolat şi folosit conştient în organizarea unor motive abstracte pe vasele neolitice. Cu 5 000 de ani înaintea erei noastre artiştii sumerieni erau conştienţi de valoarea estetică a acestui principiu de organizare formală care va juca un rol de prim rang în arta compoziţiei atît la egipteni şi greci, cît şi la romani şi mauri.

Aproape toate obiectele - manufactele - umane au o simetrie, în sensul că au o ordonare axială pe una sau mai multe axe. Uzual, simetria este înţeleasă drept ceva echilibrat sau bine proporţionat. În Antichitate sinonimul ei era armonia, cuvînt cu implicaţii mai curînd muzicale decît geometrice. După Galen, simetria era starea de spirit la fel de îndepărtată de ambele extreme (*De temperamentis*), iar după Aristotel „măsura mijlocie" spre care trebuie să tindă cei virtuoşi în acţiunile lor (*Etica nicomahică*).

În vremurile moderne simetria a început să fie înţeleasă prin acel tip de concordanţă a mai multor părţi prin care ele se înglobează într-un întreg[23]. Acest al doilea sens al simetriei este explicat de Herman Weyl cu ajutorul imaginii unei balanţe, drept cea mai sugestivă pentru simetria între drept şi stîng, evidentă în structura animalelor superioare şi a corpului omenesc. Această simetrie este însă un concept geometric riguros, în contrast cu noţiunea vagă de *simetrie* discutată în primul sens.

Un corp - sau o configuraţie spaţială - este simetric în raport cu un plan dat E, dacă se suprapune cu sine cînd este oglindit/reflectat în E. Acest concept de *simetrie* se referă la operaţii ca oglindirile şi rotaţiile. Datorită simetriilor de rotaţie complete, cercul în plan şi sfera în spaţiu au fost considerate de pitagoreici figuri geometrice perfecte.

Să trecem acum la explicarea succintă a diferitelor tipuri de simetrie.

1. *Simetria bilaterală*. Cei mai mari amatori de acest tip de simetrie au fost sumerienii. Un exemplu frecvent citat de simetrie bilaterală îl constituie, după cum o atestă o serie de reprezentări, doi monştri care se obţin unul din celălalt printr-o rotaţie a planului în spaţiu de 180° (figura 70). Acest tip de simetrie se pare că are prioritatea istorică sub aspectul folosirii conştiente pentru prima dată a simetriei, care a avut loc într-o perioadă neolitică tîrzie sub forma unor confruntări simetrice a animalelor. Acesta este în acelaşi timp primul şi cel mai evident principiu de compoziţie simetrică, servind ca prototip în vechime unor serii întregi de compoziţii. O placă din mileniul trei î.e.n. reprezintă un chip omenesc între două animale faţă în faţă, sprijinite pe picioarele de dinapoi. După părerea lui Herbert Read[24] canonul reprezentării este de natură simbolistică, sensul ritual al îmblînzirii animalelor neputînd fi redat decît prin dublarea imaginilor şi folosirea simbolului în loc de imagini reale. De asemenea, sub raport strict formal, compoziţia stăpîneşte o raţiune abstractă de organizare care este aplicată obiectelor naturale.

Perceperea estetică a echilibrului descoperită în cursul artei geometrice este transpusă instinctiv în această artă figurativă sub forma acestei simetrii bilaterale (vezi Regele din Lagash, Ur-Nina, în chip de zidar aşezat într-o compoziţie cu două registre simetrice).

2. *Simetria translatorie* este de două feluri:

a) *simetria translatorie ritmică* (de raport infinit) este caracterizată de o translaţie t, din 0-0_1 de lungime s, care devine modulul configuraţiei atît timp cît se repetă translaţia lui t de n ori. În cadrul acestei simetrii este

nimul ei era
etrice. După
extreme (*De*
re trebuie să

n acel tip de
-un întreg[23].
l cu ajutorul
între drept şi
lui omenesc.
st cu noţiunea

rt cu un plan
în E. Acest
ţiile. Datorită
paţiu au fost

simetrie.
imetrie au fost
tuie, după cum
celălalt printr-o
se pare că are
ată a simetriei,
ntări simetrice
nt principiu de
erii întregi de
nesc între două
erea lui Herbert
al al îmblînzirii
irea simbolului
oziţia stăpîneşte
naturale.
rtei geometrice
acestei simetrii
ar aşezat într-o

acterizată de o
onfiguraţiei atît
tei simetrii este

---

cazul să ne amintim de un concept matematic studiat la compoziţia topologică, şi anume acela de *transformare*, care ne furnizează limbajul matematic adecvat pentru definirea simetriei translatorice ritmice. Hermann Weyl defineşte transformările care lasă nealterată structura spaţiului, automorfismele, stabilind că orice mulţime de transformări formează un grup. Totodată, ştim că transformările au loc prin congruenţă (invarianţa structurii obiectului în timpul transformării), iar cel mai simplu tip de congruenţă îl alcătuiesc translaţiile. Translaţiile la rîndul lor, formează un grup întrucît succesiunea a două translaţii AB-BC dă ca rezultantă AC (exemplul cel mai simplu ar fi un grup de cărţi aliniate orizontal pe raftul unei biblioteci). Un exemplu tipic de simetrie cu raport infinit (ritmică) este cunoscutul motiv grecesc de pe vasele Dipylon. De asemenea, friza arcaşilor din palatul lui Darius de la Susa reprezintă o pură translaţie cu raport infinit. În capitolul III am comentat o gravură de Maurits Escher (*Cavalerul*) care prezintă un dublu raport infinit încrucişat. Există alt caz de simetrie translatorie ritmică în care ritmul infinit poate fi combinat cu o reflectare ; în acest caz centrele de reflectare se succedă la jumătatea distanţei modulare ; mai precis, modulul S poate fi văzut ca S_1 de la un punct de aplicaţie la altul, punîndu-se în evidenţă translaţia, sau ca S_2, cadenţa ritmică fiind de la un punct de întîlnire a doi vectori la altul (punîndu-se în evidenţă reflexia) ;

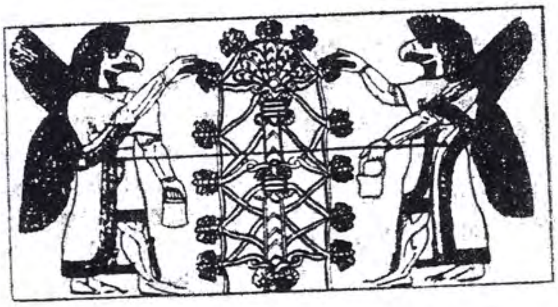


Figura 70. Simetrie bilaterală (motiv sumerian)

b) *simetria translatorie cilindrică* (de raport finit) se constituie şi ea din translaţia unui modul repetat de *n* ori, dar potenţial nu se poate repeta la infinit. Spre exemplu, o bandă ornamentală în care secţiunea individuală de lungime X este repetată mereu se înfăşoară pe un cilindru a cărui circumferinţă este de 25X. Ceea ce obţinem în acest caz este un model dus în el însuşi, prin rotaţia în jurul axei cilindrului cu 360°/25. A rezultat astfel un grup de rotaţie finit de ordinul 25, adică constă în 25 de operaţii. Evident, cilindrul poate fi înlocuit cu orice suprafaţă de simetrie cilindrică care este dusă în ea însăşi de toate rotaţiile în jurul axei determinate.

3. *Simetria rotatorie* este de două feluri:

a) *simetria rotatorie ciclică* (rotaţie fără reflexie) apare în forma ei cea mai simplă în cazul cînd suprafaţa de simetrie completă cilindrică este un plan perpendicular pe axă. În acest caz ne putem limita la un plan bidimensional de centru O. Rotaţia unei matrici iniţiale (C_1) în jurul acestui punct O generează o simetrie cilindrică a cărei ordine este dată de numărul de unghiuri alfa egale ce se succedă pentru a realiza rotaţia de 360°, adică revenind la poziţia iniţială. Spre exemplu, simetria cilindrică de ordin 2 (C_2) derivă din matricea C_1 care a îndeplinit două rotaţii de 180° (literele Z, S, N). Simetria cilindrică de ordin 3 (C_3) presupune trei rotaţii alfa de 120°, iar simetria cilindrică de ordin 4 (C_4) patru rotaţii alfa de 90°;

b) *simetria rotatorie diedrică* (cu reflexie) diferă de simetria rotatorie ciclică prin faptul că matricea (pe care o notăm de astă dată cu D_x) posedă o simetrie oglindită. Vom avea de-a face deci cu un grup de rotaţie combinat cu reflectări în axe, formînd între ele unghiuri de 1/2 alfa. Ordinul simetriei este dat de numărul de rotaţii ale unui segment *a* în jurul uneia din extremităţile sale. (D_1 = A, D_2 = 8 - simetria diedrică de ordin 2-4 se întîlneşte frecvent la cristale.) Un exemplu bine-cunoscut de simetrie diedrică de ordin 6 (D_6) sînt cristalele de zăpadă, iar exemple de simetrie diedrică de ordin 5 (D_5) vom întîlni frecvent la flori.

4. *Simetria rotatorie în spaţiu* se distinge în trei tipuri:

a) simetria formată dintr-o rotaţie în plan şi o translaţie ortogonală în ea;
b) simetria formată din rotaţie în plan acompaniată de dilatare;
c) simetrie formată din rotaţie, translaţie şi dilatare.

În figura 71 avem prezentat un exemplu pentru cazul (a): o scară formată din elemente prefabricate montate pe un ax, ce formează o serie continuă în spaţiu. În plan avem de-a face cu o rotaţie (simetrie ciclică cu unghiul alfa de 22,5°), iar pe înălţime o translaţie (simetrie ritmică în care modulul S este egal cu 16 cm). Prin legarea de puncte egale ce aparţin la două drepte orientate divers în spaţiu în ordinea unei succesiuni se obţine, de asemenea, o rotaţie cu translaţie în spaţiu. Un exemplu în acest sens este un cub format din bare metalice în care se operează unind cu linii dese o dreaptă de alta, rezultînd o membrană în tensiune torsionată.

Pentru cazul (b) de simetrie formată din rotaţie în plan acompaniată de dilatare, exemplul cel mai clasic îl prezintă aşa-zisa spirală a lui Arhimede. Această spirală are o desfăşurare lentă cu o progresie constantă a dilatării. Există şi altă spirală, ce are însă o desfăşurare în jurul ei după o progresie rapidă tinzînd să se deschidă în mod progresiv. Acest tip de spirală se poate construi cu ajutorul unor reţele modulare de două tipuri. Tipul 1 ar fi o reţea

ei cea mai
ste un plan
mensional
i punct O
umărul de
60°, adică
de ordin 2
° (literele
aţii alfa de
e 90° ;
orie ciclică
posedă o
e combinat
ul simetriei
uneia din
rdin 2-4 se
e simetrie
de simetrie

lă în ea ;

ară formată
continuă în
hiul alfa de
ului S este
ouă drepte
semenea, o
format din
tă de alta,

npaniată de
Arhimede.
a dilatării.
o progresie
ală se poate
ar fi o reţea

---

de pătrate sau hexagoane în cadrul căreia unim cu un sfert de cerc continuu o serie de două puncte în diagonală conform relaţiei date de modulele 1,1 ; 2,2 ; 4,4 ; 8,8 ; 16,16 (fiecare termen fiind dat de suma precedenţilor) (figura 72.a). Tipul 2 îl reprezintă o reţea modulară constituită dintr-un modul care se repetă mărindu-se mereu după o progresie ce determină legea creşterii. Reţeaua apare astfel formată dintr-o serie de pătrate sau triunghiuri progresiv mai mari aşezate în relaţii succesive (figura 72.b).

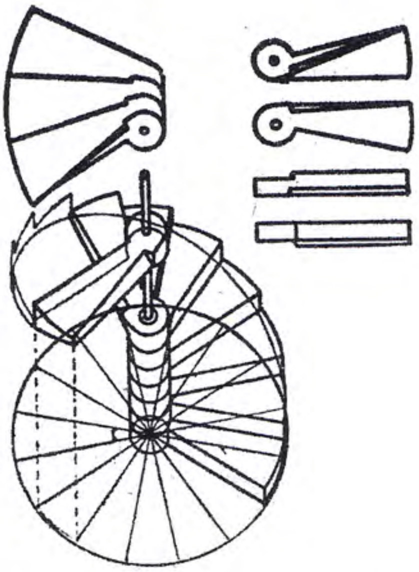
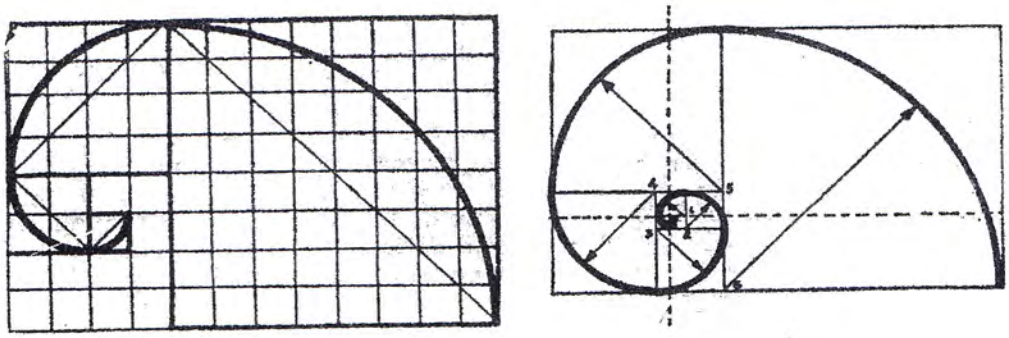


Figura 71. Simetrie rotatorie în spaţiu



a b

Figura 72. Spirala logaritmică

Spirala cu desfăşurare în jurul ei după o progresie rapidă este cunoscută sub denumirea de spirală logaritmică datorită dezvoltării progresive a unei baze de plecare ce, rămînînd invariabilă în entitatea sa, se multiplică cu o succesiune periodică de exponenţi. Reţeaua de pătrate unde am indicat dezvoltarea după seria de module 1,2 ; 2,2 ; 4,4 ; 8,8 ; 16,16 poate fi mai bine indicată cu 2^0, 2^2, 2^4, 2^6, 2^8, punîndu-se astfel în evidenţă invarianta bazei 2 şi variaţiile progresive numerice ale exponenţilor 2, 4, 6, 8 etc. După cum ştim, spirala logaritmică este o caracteristică a creşterii biologice. În lumea organică există infinite exemple de creştere datorită unui multiplicator sau exponent care creşte sau scade progresiv, după o progresie geometrică. Astfel, dispunerea frunzelor pe ramuri în aşa fel încît fiecare să beneficieze de cea mai optimă lumină reprezintă o dezvoltare conform unei progresii logaritmice. Cel mai uimitor şi mai evident exemplu de dezvoltare organică pe baza spiralei logaritmice îl prezintă cochiliile, între care faimoasa cochilie de Nautilus. De fapt, dezvoltarea spaţială a cochiliilor manifestă al treilea tip de simetrie rotatorie în spaţiu, şi anume aceea constituită dintr-o rotaţie, translaţie şi dilatare ce au loc pe baza unei invariante structurale şi o dezvoltare spaţială prin progresie exponenţială, capabilă să garanteze corespondenţa biunivocă continuă între puncte.

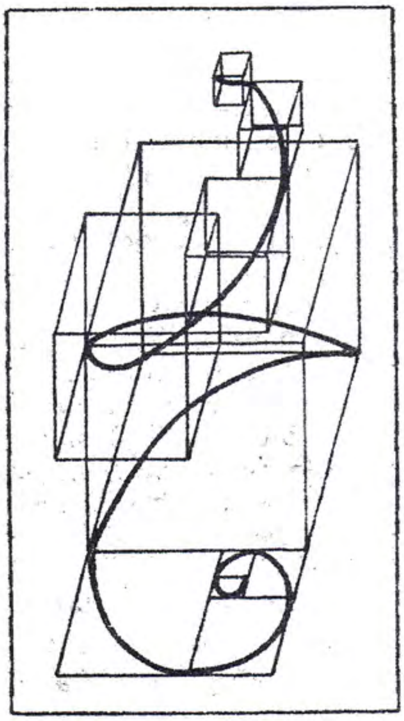


Figura 73. Dezvoltarea spiralei logaritmice în vedere axonometrică

În figura 73 putem observa o spirală logaritmică fromată ca o succesiune periodică pogresivă de pătrate în axonometrie, care, prin intervenţia translaţiei, devin cuburi. Rezultatul final este o serie de cuburi progresiv mai mici (dacă privim figura cu baza de jos) sau mereu mai mari, care ne relevă în desfăşurarea lor spaţială spirala logaritmică. Această spirală formează o linie curbă continuă care uneşte punctele diagonalelor cuburilor.

Secţiunea de aur

Legea dezvoltărilor spirale se datorează unui multiplicator sau exponent care creşte sau se micşorează progresiv, după o progresie geometrică pe o bază constantă ; în alţi termeni, se datorează unui algoritm care, din punct de vedere morfologic, se numeşte *gnomon*. Practic vorbind, gnomonul este un modul dinamic, în sensul că el conservă asemănarea dintre figura originară şi cea rezultată în cadrul unei progresii ritmice continue.

Ca să înţelegem mai bine acest concept, vom face cîteva referiri la seriile numerice care se pot traduce în forme sau în imagini (numere triangulare, pătrate, ciclice etc.). Numerele triangulare au ca bază (gnomon) succesiunea numerelor naturale 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,... care dă naştere, prin adăugare (la 1 se adaugă 2 = 3, la 3 se adaugă 3 = 6, la 6 se adaugă 4 ş.a.m.d.), seriei respective 1, 3, 6, 10, 15... Numerele pătrate au ca bază gnomon numerele impare 1, 3, 5, 9, 13... şi la fiecare dintre acestea se adaugă printr-o succesiune precedentul, obţinîndu-se $1 + 3 = 2^2$, $2^2 + 5 = 3^2$, $3^2 + 7 = 4^2$ ş.a.m.d.

Una dintre seriile numerice care au avut o importanţă deosebită în lumea artelor vizuale, formulată în termeni matematici de Leonardo da Pisa (secolele XII-XIII), este seria lui Fibonacci. Matematic, această serie este formată de succesiunea fracţiilor $\frac{1}{1}+\frac{1}{2}+\frac{2}{3}+\frac{3}{5}+\frac{5}{8}$ care este dezvoltarea sub formă de fracţie continuă a numărului iraţional $\varnothing = \sqrt{\frac{5+1}{2}} = 1{,}618...$

Reciproca acestui număr este $\frac{1}{\varnothing} = \sqrt{\frac{5-1}{2}}$, cunoscut sub numele *secţiunea de aur*. Din această formulare matematică a decurs aspectul vizual pur geometric al secţiunii de aur, pe care ne propunem să-l explicăm succint în cele ce urmează.

Demonstraţia cea mai simplă a secţiunii de aur pleacă de la un pătrat pe care îl considerăm de latură 1 (figura 74). Considerînd diagonala acestui pătrat ipotenuza unui triunghi dreptunghic, valoarea sa va fi egală cu $\sqrt{1^2+1^2}$

adică $\sqrt{2}$. Proiectînd cu ajutorul compasului diagonala (radical din 2), pe baza orizontală vom obţine dreptunghiul ($\sqrt{2}$) de h_1 şi latura lungă $\sqrt{2}$. În acelaşi mod proiectăm o serie de dreptunghiuri în creştere orizontală succesivă, obţinînd dreptunghiul $\sqrt{3}$, $\left(\sqrt{1^2} = (\sqrt{2})^2\right), \sqrt{4}, \sqrt{5}$ ş.a.m.d., care sînt legate de o scală de valori ritmice proporţionale ce se dezvoltă într-o extensie şi reproduc „respiraţia structurală a pătratului”.

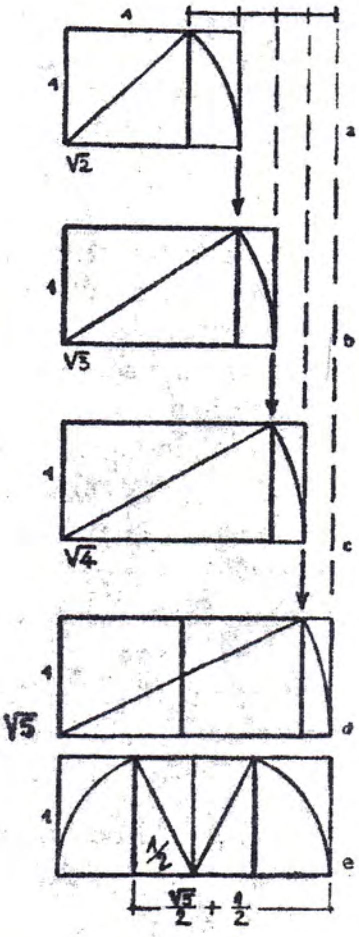


Figura 74. Secţiunea de aur

Dreptunghiul $\sqrt{5}$ posedă cîteva trăsături caracteristice în sensul că poate fi obţinut în mai multe moduri:

a) poate fi construit prin proiecţii succesive în sensul în care am văzut mai sus;
b) poate fi construit din două pătrate de latură 1, ceea ce înseamnă că în seria logaritmică există dreptunghiuri care capătă o valoare modulară prin însăşi

multiplicarea pătratului de bază. De exemplu : două pătrate de bază dau $\sqrt{1^2+2^3}=\sqrt{5}$, trei pătrate = $\sqrt{1^2+3^2}=\sqrt{10}$, patru pătrate $\sqrt{17}$ ş.a.m.d. ;

c) dreptunghiul $\sqrt{5}$ poate fi construit şi prin divizarea pe verticală a pătratului de bază în două dreptunghiuri egale $\frac{1}{2}+\frac{1}{2}$. Diagonala acestor dreptunghiuri proiectate pe planul de bază la stînga şi la dreapta vor da naştere la $\sqrt{5}$. Din această construcţie vom descoperi şi dreptunghiul de aur. Valoarea celor două diagonale – considerate ipotenuze ale triunghiului dregtunghic de catetă 1 şi $\frac{1}{2}$ – este $\sqrt{1^2+\left(\frac{1}{2}\right)^2}\sqrt{1+\frac{1}{4}}=\sqrt{\frac{5}{4}}=\sqrt{\frac{5}{2}}$.

Proiecţia la stînga sau la dreapta diagonalei $\sqrt{\frac{5}{2}}$ dă naştere la două dreptunghiuri $\sqrt{\frac{5}{2}}$ care la rîndul lor sînt formate din alte două dreptunghiuri, respectiv din $\frac{1}{2}=\sqrt{\frac{5}{2}}=\frac{1}{2}$, care este valoarea secţiunii de aur, adică $\frac{1}{\emptyset}=\sqrt{\frac{5-1}{2}}$.

Din punct de vedere geometric, raportul secţiunii de aur poate fi construit şi cu ajutorul unui procedeu prin care se pleacă de la pătratul de bază 1, divizat în jumătate şi folosind unul din cele două dreptunghiuri de latură 1 şi $\frac{1}{2}$ în care trasăm diagonala.

La sfîrşitul acestor operaţii de construire a secţiunii de aur trebuie să precizăm că ea şi-a găsit utilizarea mai ales în posibilităţile de subdivizare modulară dinamică a ariei unui cîmp, dînd naştere unor porţiuni modulate diferenţiat în proporţii calibrate armonios. În general, un dreptunghi din seria ce conţine dezvoltarea progresiei logaritmice pe care am analizat-o dă naştere la configuraţii sub forma unor serii de dreptunghiuri asemenea mereu mai mici şi mai mari cu dezvoltare rotatorie de tipul simetriei rotatorii. Pentru a obţine o astfel de împărţire luăm ca exemplu un dreptunghi $\sqrt{-2}$ mic, îi trasăm diagonala de la stînga jos spre dreapta sus şi o prelungim în afara limitelor cîmpului în ambele direcţii. Apoi, aplicăm adiacent la latura sa lungă un nou dreptunghi $\sqrt{2}$ egal cu primul. Cele două dreptunghiuri $\sqrt{2}$ formează un dreptunghi mai mare care prezintă aceleaşi caracteristici armonice. Trasînd diagonala acestuia de la dreapta jos la stînga sus, ea va fi perpendiculară pe prima diagonală. La acest nou dreptunghi vom continua să alăturăm pe latura lungă alt dreptunghi adiacent şi egal şi aşa mai departe, pînă obţinem o configuraţie care este constituită din dreptunghiuri $\sqrt{2}$ în progresie logaritmică cu dezvoltare rotatorie. Linia curbă interioară care leagă toate dreptunghiurile acestei configurații va fi o spirală echiangulară.

Acelaşi fenomen are loc şi în dreptunghiurile $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$ şi $\sqrt{5}$, precum şi în dreptunghiul de aur cu o particularitate de construcţie, în sensul că nu procedăm mereu lipind un dreptunghi adiacent pe o latură lungă pentru a obţine un dreptunghi mai mare, ci suprapunem dreptunghiul mare cu latura sa mică laturii mari a precedentului mai mic. Fiecare dreptunghi armonic - dinamic - oferă o infinită varietate de împărţiri compoziţionale sub forma unei structuri proiective de maximă tensiune, compusă din linii de forţă orizontale sau verticale[25]. De asemenea, pătratul de bază de la care pleacă întreaga serie pe care am amintit-o poate fi subdivizat în diferite moduri armonice care facilitează o sursă inepuizabilă de soluţii compoziţionale.

Efectul emoţional pe care-l produce prezenţa ascunsă a rigorii armonice a secţiunii de aur a fost sesizat intuitiv şi exploatat încă de vechii greci, deşi nu cunoşteau încă numerele iraţionale. Platon îl pomeneşte în *Republica* şi *Timeu* iar Euclid a rezolvat problema celei mai bune împărţiri asimetrice a unui segment de dreaptă. În mod empiric, numărul de aur va servi şi la o standardizare structurală urbanistică. Expresie a etosului popular, arhitectura greacă va încerca prin repetiţia ritmică a intervalelor proporţionale să îndeplinească rolul de mediator între om şi natură. Despre această „antropocraţie", ca să folosim termenul lui Panofsky, se poate vorbi şi în Renaştere, cînd interesul pentru om coincide cu interesul pentru proporţiile umane şi modul în care se integrează acestea în proporţia arhitecturii. Se pot vedea în acest sens desenele lui Giorgio Martini (1439-1501), unde coloanele sînt puse în relaţie cu corpul uman, considerat un modul formal perfect. Există, de asemenea, un desen al lui Leonardo da Vinci unde se explică proporţia de aur a corpului uman în repaus şi în mişcare, folosind pătratul de bază de latură 1. Este adevărat că o mare parte din relaţiile morfologice pe care le prezintă corpul uman corespund unor proporţii de aur, demonstrînd un minunat echilibru formal între diferitele părţi anatomice şi în acelaşi timp al tuturor părţilor faţă de întreg. De asemenea, proporţia de aur pare a fi singura particularitate constantă pe întreg parcursul dezvoltării omului, de la copil la adult[26].

După cum ştim, consacrarea teoretică a proporţiei de aur a avut loc în Renaştere prin cunoscuta lucrare a lui Luca Pacioli *De divina proportione* (1509), dar se ştie că practicile de atelier o luaseră cu mult înaintea consacrării sale oficiale. Dürer, ca să folosim doar un exemplu, a folosit numărul de aur în toate gravurile sale pe tema Apocalipsului realizate încă în 1498. Numărul de aur a fost cunoscut şi de corporaţiile de pictori ale Evului Mediu, care îl foloseau mai ales în compoziţiile structurate pe armătura pentagonului. Lucru curios însă, odată cu exprimarea teoretică clară a aplicaţiilor concrete ale proporţiei de aur - deşi este semnalată în numeroase opere ale vremii -, practica sa devine mai confuză, iar artiştii păstrează din ea doar un anumit mod de a raporta armonic linii de construcţie ale suprafeţelor (vezi Veronese, Tintoretto, Vermeer).

La începutul secolului al XIX-lea, teoreticienii germani readuc la lumină în mod riguros teoria secţiunii de aur, studiind-o pe mormintele egiptene[27]. Influenţat direct de filosofia germană, Matila Ghyka va rezuma doctrina numărului de aur în cuprinzătoarea sa lucrare *Esthétique de proportions dans la nature et dans les arts* (1927, şi ulterior, în 1931, *Le Nombre d'or. Rites et rythmes pytagoriciens...*). Cercetările tehnice şi experimentale ale epocii noastre au descoperit existenţa proporţiei de aur, respectiv a numerelor lui Fibonacci, ca normă constructiv-dinamică, pretutindeni în lumea naturală, la minerale şi la vegetale, precum şi în numeroase opere de artă. O vom întîlni în opera divizioniştilor (Seurat) şi a cubiştilor, precum şi la numeroşi pictori de formaţie destul de diversă ca: Villon, Lhote, Gleizes, Duchamp, Picabia, Kupka, Mondrian. La acestea am putea adăuga şi numele cîtorva sculptori: Vantongerlo, Bill, Schöffer etc.

Trebuie să precizăm că toate operaţiile compoziţionale de ordin numeric care decurg din secţiunea de aur - făcînd excepţie anumite opere din Renaştere - intervin mai totdeauna *a posteriori*, în sensul unui sistem de control care şi el este de multe ori manipulat cvasiintuitiv în planul creaţiei. Chiar şi atunci cînd proporţia de aur funcţionează în cadrele unor structuri constructive riguros distribuite spaţial, cum este cazul scheletului operelor cinetice ale lui Schöffer, „ea nu este un fenomen care înlocuieşte energia creatoare, ci un fenomen inconştient de ştiinţă infuzată la marii creatori"[28]. Evident că avem de-a face cu „o cheie formală" folosită după placul şi necesităţile artistului, dar este foarte greu de precizat cînd ea poate interveni fructuos şi cînd blochează lansarea spre alte deschideri operative. Este cert însă că cunoaşterea acestei norme şi a altora de acest fel uşurează mult stăpînirea şi organizarea unor raporturi formale şi proporţii legate de spaţiul unei structuri anume, de la care artistul se poate îndepărta ulterior suficient de mult, în măsura dezideratului său interior.

Compoziţiile programate

Conştiinţa operatorie a artei apelează în mod curent, după cum am putut constata pînă acum, la un ansamblu de reguli formale ale căror elemente fundamentale sînt strîns legate de o serie de noţiuni matematice care joacă un rol fundamental în arta compoziţiei – aşa cum a fost ea înţeleasă pînă în vremuri foarte recente –, ca *simetrie*, *ritm*, *egalitate/inegalitate*, *structuri de grup* etc. În practica artistică, folosirea regulii implică un cîmp de referinţă foarte amplu şi foarte flexibil, în funcţie de mijloacele materiale, de regimul şi funcţia lucrării şi, evident, de raportarea subiectivă a artistului la acestea. Astfel, se poate vorbi de o regulă ca despre o tehnică de încadrare a unor elemente sau tensiuni cromatice în cîmpul unei suprafeţe, despre o tehnică de asamblare, asociere sau sudare a unor elemente, despre o diversificare ritmică a unor elemente asemenea folosind virtuţile de combinare a unui arhetip formal sau de coordonare prin legături optice sau materiale a unor forme – volume – în condiţiile unui spaţiu dat etc.

Legea este valabilă în principiu numai în raport cu cerinţele operaţionale care ar putea satisface, potrivit concepţiei individuale, exprimarea ideii. Am făcut referiri însă la faptul că în unele cazuri dorinţa iniţială de formulare este anterioară oricărei idei organizate, astfel că împlinirea plastică a configuraţiei se iveşte treptat din manevre operaţionale, fiind controlată pe parcursul elaborării prin intervenţii succesive de adăugare sau suprimare a unor elemente pînă se ajunge la conştiinţa unui lucru împlinit ce respectă dorinţa interioară a creatorului. Nu o dată, rezultatul etalează un lucru imprevizibil, un mister pe care artistul îl presimţea foarte vag, fără să-l fi dorit în mod expres formulat.

În alte cazuri, conştiinţa operatorie a artei acţionează potrivit unui programatism operatoriu care prevede etapele evolutive ale lucrării anticipînd rezultatul final. Programarea implică o regulă ce se aplică unei mulţimi de elemente materiale în care regula funcţionează iniţial cu valoare exclusiv operatorie (algoritm de construcţie). În sens elementar, primul criteriu operativ care se poate lua în considerare în organizarea unei configuraţii programate este repetiţia.

Multe structuri naturale sînt alcătuite în baza unui principiu de repetiţie după o anumită ordine geometrică, a cărei caracteristică principală este corespondenţa între părţi şi întreg pe care o determină simetria.

Dacă vom considera elementele de lucru, indiferent de aspectul lor morfologic, drept semne, vom putea spune că acelaşi semn poate fi repetat în cadrul unei compoziţii, rămînînd mereu recognoscibil sub diferite moduri de dispunere şi asociere, fiind capabil să exprime (să sugereze) ideea de ordine, dezordine, simetrie, asimetrie, sau îşi poate pierde identitatea, multiplicat prin unire sau suprapunere în cadrul unor configuraţii complexe (figura 75).

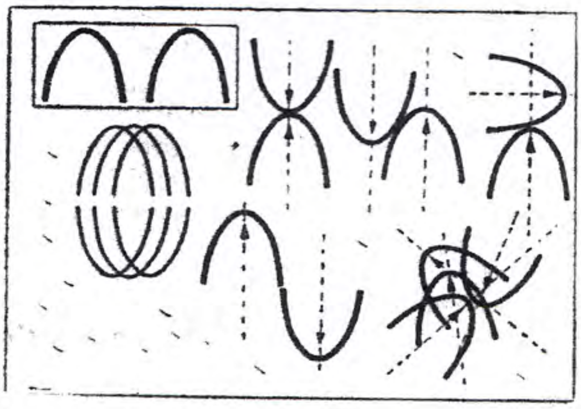


Figura 75. Tipuri de asocieri compoziţionale cu semne identice

În baza acestor posibilităţi noi putem programa scheme operative în care ne propunem să repetăm unul sau mai multe semne pentru a obţine configuraţii simetrice sau asimetrice, statice ori dinamice, fără a pierde în acelaşi timp libertatea invenţiei. În figura 76 dispunerea semnelor urmăreşte un traseu dinamic pe fondul căruia ulterior îmbogăţim situaţia spaţială prin accentuarea conturului semnelor şi tratarea spaţiului dintre ele, care capătă o importanţă formală egală cu semnele. Configuraţii simetrice sau asimetrice sînt obţinute şi prin repetiţia (combinarea) a două semne identice sau două forme geometrice (figura 77). Modul care urmează să fie repetat poate fi elaborat el însuşi ca o compoziţie ce posedă interior, aliniamente şi suprafeţe pe care noi le putem accentua evidenţiind fie jocul suprafeţelor cu efecte de transparenţă, fie structura de bază. Odată constituit acest modul, el va putea fi folosit într-o schemă operativă care prevede, de exemplu, dublarea, rotirea şi suprapunerea parţială a modulului, obţinînd astfel o configuraţie complexă. Procedeul poate fi folosit şi în operaţiile ritmice cu module proiectate, supuse unor tehnici combinatorii permutaţionale care asigură posibilitatea ordonării unor suprafeţe mari pe baza unei singure configuraţii de bază.

Un alt procedeu foarte utilizat în tehnicile operaţionale programate este fragmentarea (subdivizarea) unei forme plane (a unui volum) în părţi multiple după o anumită schemă-program. În cazul secţionării formelor regulate simple schema operativă e concepută în funcţie de caracteristicile specifice ale formei, care dau posibilitatea exploatării virtualităţilor sale compoziţionale, generînd noi expresii dinamice ale formei. Spre exemplu, fragmentarea unei semisfere, făcută după un itinerar operativ compus din benzi ondulate care suportă ulterior deplasări în plan orizontal pe două direcţii ortogonale faţă de un ax central, dă naştere unei configuraţii spaţiale viguros articulate dinamic. Plecînd de la această sugestie, se pot aplica fragmentări după o progresie geometrică şi inversarea poziţiilor locale a elementelor în cadrul ansamblului global.

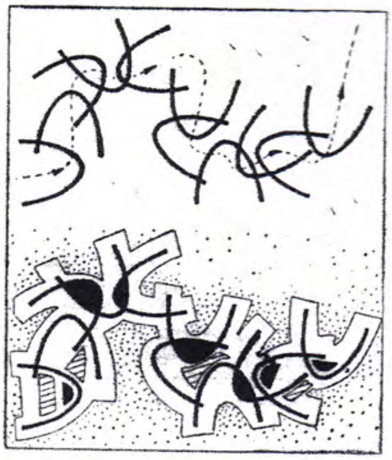


Figura 76. Organizarea unui traseu dinamic cu îmbogăţirea situaţiei spaţiale

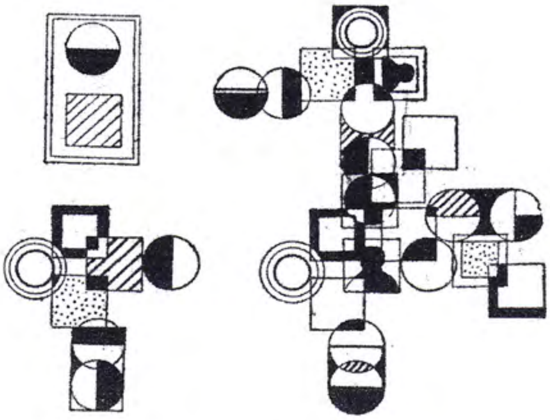


Figura 77. Program compoziţional bazat pe repertoriu formal geometric

Structura multor opere de artă contemporană este dedusă din aceste categorii de experimente combinatorii care pot da naştere la o gamă amplă de variaţiuni plastice atît în plan, cît şi în spaţiu. În cadrul acestei operaţii artistul va selecta versiunile operaţionale pe care le va considera optime, potrivit criteriilor sale estetice, şi va alcătui un program de operaţii prin care epuizează toate combinaţiile posibile ale arhetipului formal pe care l-a ales. În cazul unor lucrări cu dimensiuni mari sau al unor panouri şi suprafeţe arhitecturale care urmează să fie decorate folosind un număr limitat de forme sau culori, eficacitatea procedeelor combinatorii este mai mult decît evidentă. În aceste cazuri este suficient ca artistul să stabilească seria modelelor şi diagrama de permutări lăsînd maşina de calcul să ducă la bun sfîrşit seria de aplicaţii estetice care decurg din această diagramă (figurile 78 şi 79).

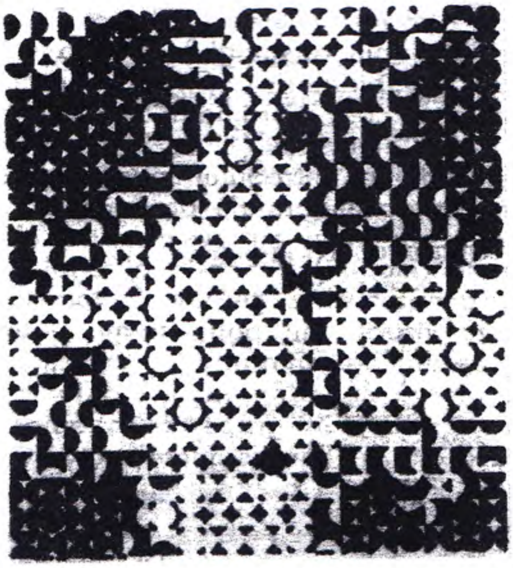


Figura 78. Zdeněk Sýkora, *Structură alb-negru* (lucrare executată pe computer)

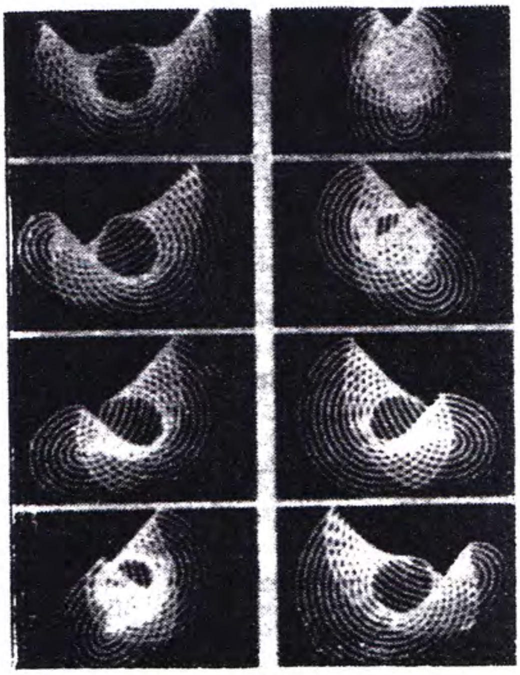


Figura 79. Desen grafic executat pe ordinator

Intervenţiile combinatorii în arte sînt, evident, strîns legate întîi de o analiză de tip structural, adică de un ansamblu compus din elemente asemenea, şi reguli de aşezare a elementelor care definesc raportul dintre ele într-un cadru geometric de o configurație anume. Să luăm un model de grupare a formelor (a elementelor constitutive ale unui ansamblu) după o metodă combinatorie. Prima operație este crearea unei ordini inițiale a unei serii de elemente (1, 2, 3, 4) avînd un model al întregului mecanism, operînd schimbări ale ordinii inițiale. Să presupunem că avem patru elemente (module) dimensional egale și din aceeași serie, pe care le vom sintetiza vizual prin patru forme pătrat egale, dar de semn interior sau culoare diferită, și etalăm toate aranjamentele posibile în grupe de *n* obiecte luate cîte *n*. Pentru a construi aranjamente de patru obiecte luate cîte două (de clasă II), se fixează de fiecare dată un pătrat din cele patru, constant, alăturînd într-o succesiune periodică și celelalte pătrate ca variabile, pînă epuizăm posibilitățile de grupare. Formula acestui aranjament ($A_4 \times 2 = 4 \times 3 = 12$) ne explică numărul de elemente pătrat care iau parte la această grupare. La o dispoziție de patru elemente luate cîte trei (de clasă III), grupăm de fiecare dată trei obiecte, respectiv pătrate, și le variem dispoziția într-o succesiune prin mișcare rotatorie de permutare de la dreapta la stînga, repetînd de patru ori procedeul pentru a epuiza circuitul soluțiilor de aranjare. În fine, pentru a construi aranjamente de patru elemente luate cîte patru, procedăm prin variații succesive (permutare cu mișcare rotatorie) pînă cînd revine la dispoziția inițială. Odată realizate aceste categorii de aranjamente, putem deduce metodologia altor combinații posibile procedînd în aceeași manieră. De asemenea, s-ar mai putea vorbi aici și de posibilitatea unor intervenții aleatorii în interiorul unei serii de forme asemenea compuse prin discontinuitate ritmică sau despre alte procedee de diferențiere ritmică a unei structuri prin diferite scheme compoziționale interne.

Cele cîteva imagini prezentate de noi constituie o serie de operații combinatorii elementare.

Epilog

Această carte nu este rezultatul unei arderi egale. De la primele rînduri aşternute, cu întreruperi şi reluări, elaborarea ei a durat aproape şase ani. Spre încheiere, graţie perioadelor de răgaz şi prin relativa desimplicare, firească la sfîrşitul unei acţiuni, devenisem conştient de slăbiciunile unei încercări atît de ambiţioase. O serie de tendinţe ale plasticii contemporane – cărora, ca să apară cu mai multă claritate, le-au trebuit ani întregi de modificări structurale – au fost lapidate în cîte un enunţ. Altele au fost abia conturate, lipsind distanţa necesară pentru a intra în adîncimea lor. În sfîrşit, multe alte aspecte de care m-am ocupat mai temeinic, în cîntarul valoric al timpului, îşi vor pierde, fără îndoială, greutatea şi interesul.

Elaborată pe parcursul unei perioade lungi, cartea poate părea, la o lectură cursivă, inegală ca implicare, deci ca stil şi căldură. Unele forme de activitate, cunoscute nemijlocit, au fost analizate mai angajat, în intimitatea lor structurală. Altele, în schimb, privite din exterior, au fost comentate mai stăpînit, cu mai puţină participare afectivă. Şi într-un caz, şi în celălalt, energia care mi-a menţinut însă viu elanul pe parcursul acestor ani a emanat, dincolo de alte impulsuri sau trăiri interioare, din convingerea utilităţii unei atari acţiuni şi a posibilei sale integrări într-un efort mai general de semnificaţie culturală.

Din motive pe care le voi expune la momentul potrivit, mi se pare important, la capătul acestei analize, să readuc în discuţie premisele cărţii, încercînd să judec intenţiile sale în raport cu evoluţia evenimentelor care structurează climatul artistic actual.

Pe traiectul dezvoltării investigaţiei în perimetrul argumentelor aduse în sprijinul *necesităţii educaţiei vizuale*, foloseam un citat din cartea lui Michel Ragon *L'art pourquoi faire ?* care poate fi considerat reprezentativ şi pentru mentalitatea mea în momentul în care se trasau punctele de pornire ale cărţii. Teza ce decurge din citatul respectiv afirmă că arta este un limbaj în sine, specific, făcut, ca toate limbajele, din semne cu încărcătură culturală, de neînţeles pentru acela care n-a învăţat să le citească. Nimic mai convenabil şi mai explicit pentru logica existentă în interiorul practicii domeniului artistic. Pentru o privire din exterior trebuie însă tradus ce semnificaţie are (limbaj în sine?), care este specificitatea sa şi despre ce fel de învăţare, necesară lecturii semnelor, este vorba.

Putem începe explicaţia pornind chiar de la punctul nevralgic al chestiunii, adică de la înţelegerea artei ca „limbaj" (condiţie pe care aceasta o poate îndeplini) în sensul riguros al analizei termenului, plecînd doar de la autor). În primul rînd, unităţile ce reprezintă rezultatul ultim al decompunerii operei nu sînt, din perspectiva receptării, epuizabile şi deci identificabile în orice construcţie plastică, aşa cum se întîmplă în sistemul lingvistic.

În al doilea rînd, aceste unităţi au, în sistemul figurativ, o încărcătură afectivă diferenţiată şi în acelaşi timp inepuizabilă, alta decît aceea a sistemului lingvistic. Prin această particularitate ce rezultă din faptul că *mijlocul de configurare este încărcat cu o semnificaţie implicită*, de tip specific, activitatea plastică ni se prezintă ca o formă de comunicare imposibil de relevat cu alte forme sau mijloace de limbaj, iar ca sistem de comunicare (nelingvistic), ca unul ce îşi are propriile legi, norme şi procedee de integrare materială a mesajului. În sfîrşit, făcînd apel la sugestia finală din acelaşi citat, a învăţa să citeşti încărcătura culturală a semnelor plastice, să înţelegi mesajul simbolic al artelor presupune să studiezi opera ca demers ontologic, să asimilezi legile şi principiile care guvernează actul punerii în formă.

Ca o dezvoltare firească a acestor concluzii, a apărut şi convingerea mea că o interpretare a formelor actuale de expresie vizuală poate fi posibilă prin relevarea procedeelor care alcătuiesc metodologia contemporană a artelor. Trebuie să mărturisesc, de asemenea, că vedeam într-o astfel de tentativă şi un mijloc compensator de a învinge o anumită „spaimă intelectuală" în faţa entropiei care a cuprins judecata artelor prin ruptura limbajelor şi, în acelaşi timp, o modalitate de a spori autoritatea domeniului, ajuns pradă interpretărilor arbitrare.

Din păcate, într-o vreme atît de grăbită ca aceea în care trăim, cine întîrzie îndelung în analiza unui fenomen riscă să fie surprins în mers de evenimente care, prin simpla lor apariţie sau consecinţele lor, pot pune în cumpănă însăşi utilitatea sau scopul final al acţiunii. Am în vedere, făcînd aceste afirmaţii, abundenţa relaţiilor admise astăzi drept stare posibil creativă, care împinge inevitabil exerciţiul artelor în afara limitelor de exprimare cu mijloace convenţionale. Urmărind alte scopuri decît acela de a menţine sensul demersului în cadrul estetic, o serie de protagonişti ignoră mijloacele consacrate de formalizare a experienţei vizuale, prezentînd sau organizînd, de pildă, fapte de existenţă sau fapte naturale al căror material fizic, real este considerat egal, ca forţă de modelaj şi semnificaţie, cu mijloacele artificiale de construcţie a imaginii. Intenţia de a rezolva lectura operelor plastice pe baza unei „gramatici" a limbajului plastic pare să sufere astfel un handicap serios prin însăşi defuncţionalizarea mijloacelor convenţionale, care o atrage după sine pe aceea a criteriilor operante.

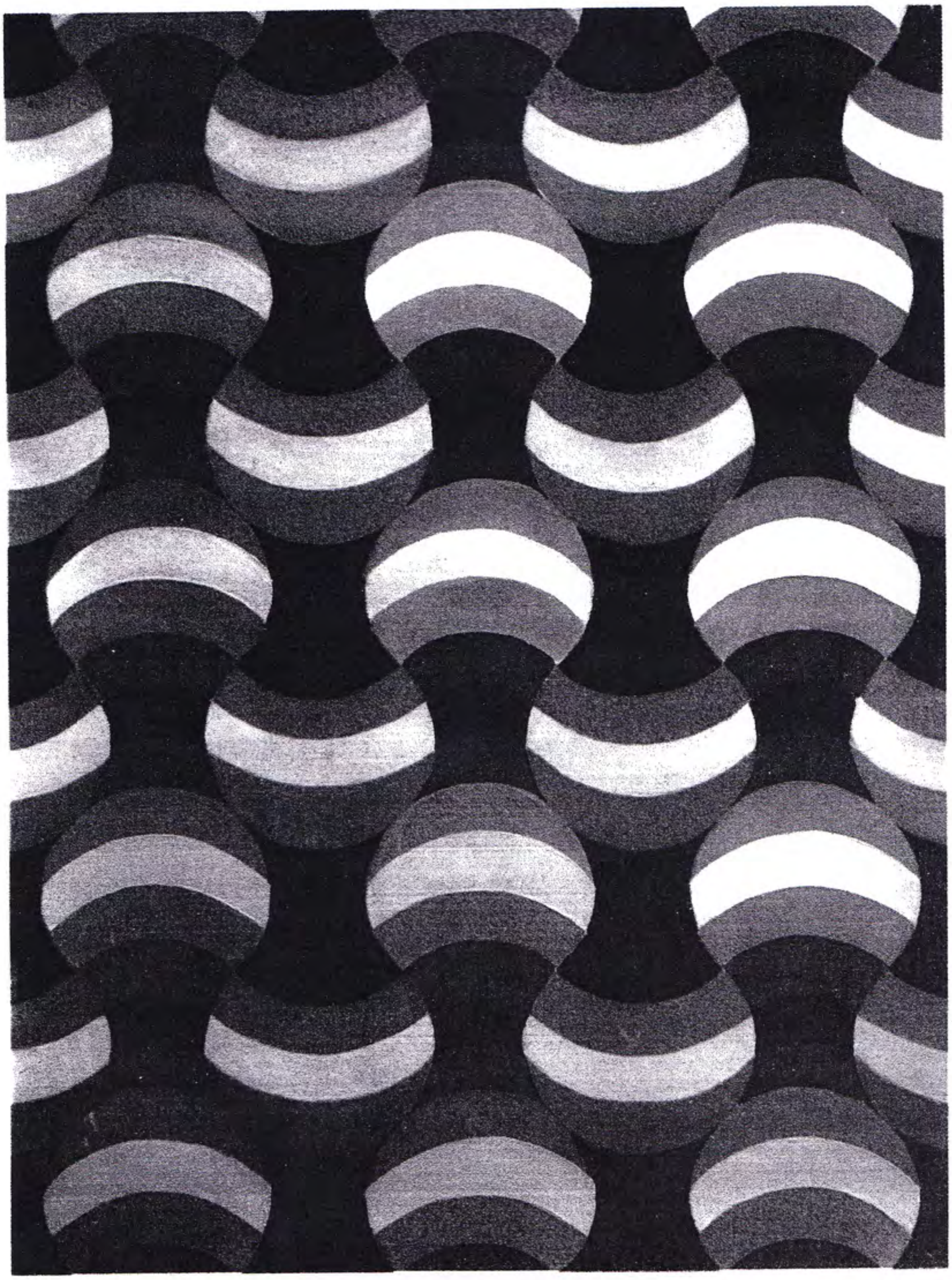
Ajunşi la acest punct, este timpul să precizăm că raţiunea principală şi ultimă a acestei cărţi nu a fost să dea o reţetă pentru o lectură „exactă" şi, cu atît mai puţin, a evenimentelor şi mişcărilor artistice care se petrec sub ochii noştri. În artă nu sîntem puşi să facem faţă la recurenţe de acest fel decît în mod izolat şi nu există măsură care să răspundă încercărilor permanente de a modifica metoda de exprimare. Această libertate dinamică a artei face imposibilă circumscrierea unor norme explicite la care să se conformeze practicile de ieri, cele de azi şi cele viitoare. Noi am realizat o analiză specifică, permiţînd intrarea în sistemul de referinţă al solicitărilor, la care este supus artistul plastic, sperînd în modelarea unui spaţiu intersubiectiv, ca premisă a unei sensibilităţi comune, care ar putea juca rolul unei platforme de comunicare. Privit din acest unghi, se poate vorbi de un sistem foarte general de lectură (pe care poate îl oferă datele acestei cărţi), iar asimilarea lor sensibilă este un act de automodelare, chiar şi atunci cînd în realitatea plastică imediată n-am mai găsi justificarea lor foarte explicită.

Ca să înţelegi corpul omenesc ca desen în spaţiu şi să savurezi natura fizică şi viaţa ca valoare şi expresie artistică, trebuie să recurgi tot la legile perceptive, de relaţionare şi construcţie a formei, pe care, odată asimilate, chiar dacă nu le foloseşti pentru a judeca un desen sau o pictură, te ajută, sub specia unui comportament educat, să priveşti mai adînc lumea.

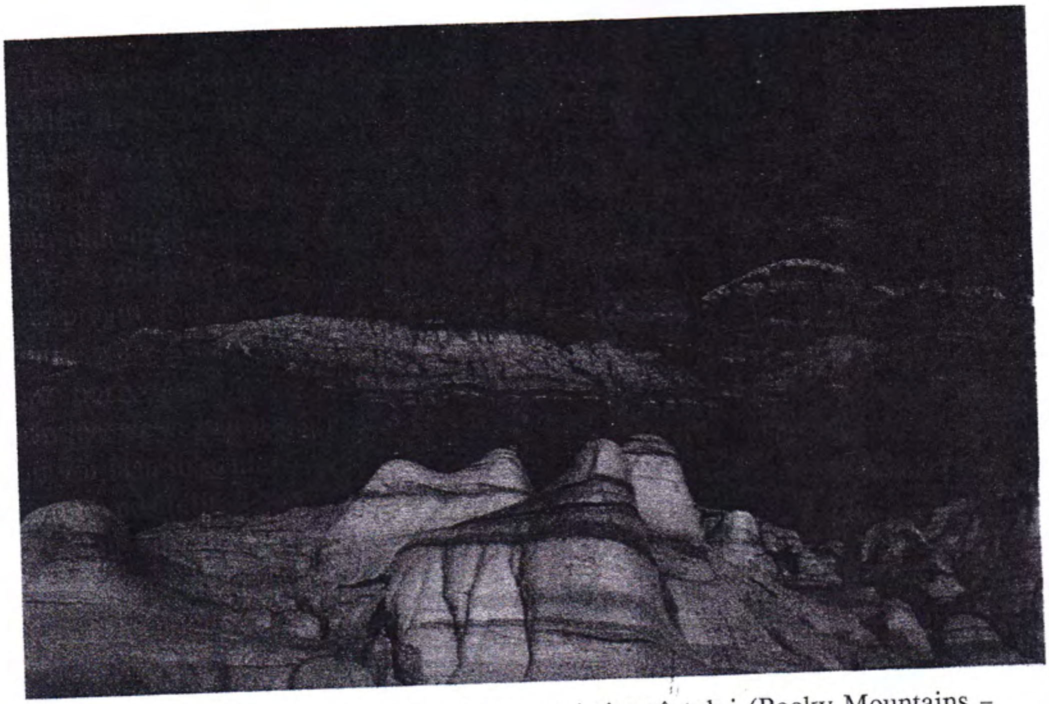
Ca să te poţi emoţiona intrînd într-o piaţă largă şi pustie în care devii un reper unic, un soi de osie-magnet care captează atenţia forţelor direcţionale şi obligă preaplinul extensiei să graviteze în jurul tău, trebuie să simţi spaţiul ca valoare plastică. Cînd apar mai multe repere în acelaşi perimetru spaţial, ele consumă „oxigenul ochiului", iar sfera sa perceptivă se pliază în jurul lor, comprimînd „spaţiul vital" al persoanei, transformînd structura lui plastică. Însuşi mersul omului dintr-un loc în altul în decursul unor acţiuni este un desen de conexiune topologică incumbînd o suită întreagă de valori de expresie plastică. Suma traseelor şi suma expresiilor lor ne dau harta vizuală a unei procesualităţi care se poate consuma dintr-un unghi de semnificaţie estetică. „Opera" la care participăm astfel nu mai este o „oprire exemplară", dar poate fi înţeleasă în aceiaşi termeni dintr-o perspectivă în care arta ca „fiinţă a fiindului" va participa într-un viitor la Arta de a trăi.

Credinţa în această perspectivă mă poartă în final cu gîndul la cuvintele scrise acum şase secole de Théophile, în al său *Essai sur divers arts*, una dintre primele tentative din istoria artelor de a dezvălui secretele meşteşugurilor artistice: „N-am scris această carte pentru dragostea de laude omeneşti nici pentru dorinţa unei recompense temporale, doar pentru creşterea onoarei şi gloriei Domnului am dorit să întîmpin nevoile şi să ajut la progresul unui număr cît mai mare de oameni".

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

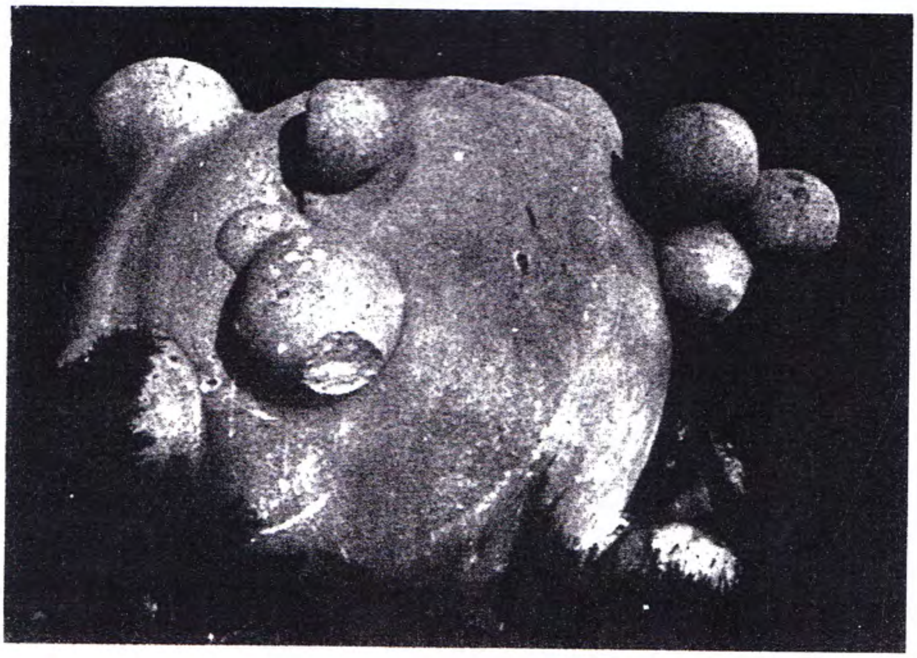


1. Structură cromatică cu percepţie bivalentă (replică la figura lui Rubin) (cursul de studiul culorii, anul I, condus de lect.univ.dr. Marius Georgescu)

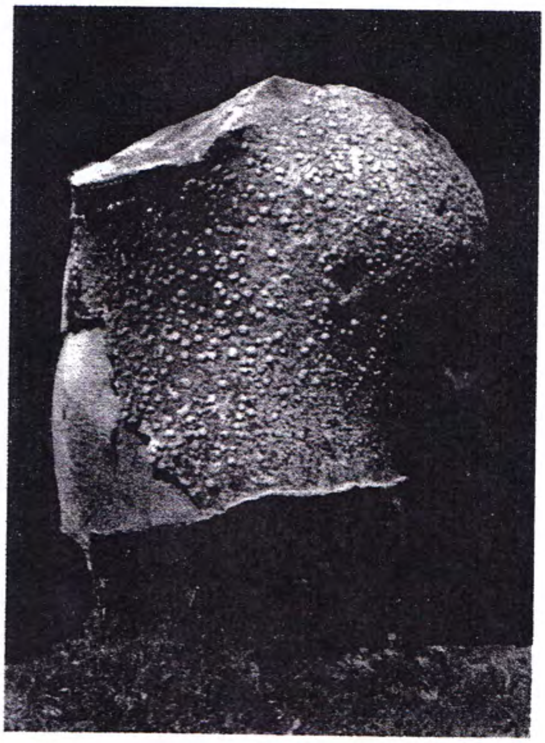


2. Formaţiuni modelate de eroziunea apei şi a vîntului (Rocky Mountains – Alberta, Canada) (foto Arina Ailincăi)

3. Formaţiuni modelate de eroziunea apei şi a vîntului (Rocky Mountains – Alberta, Canada) (foto Arina Ailincăi)



4. Concreţiuni de Feleac



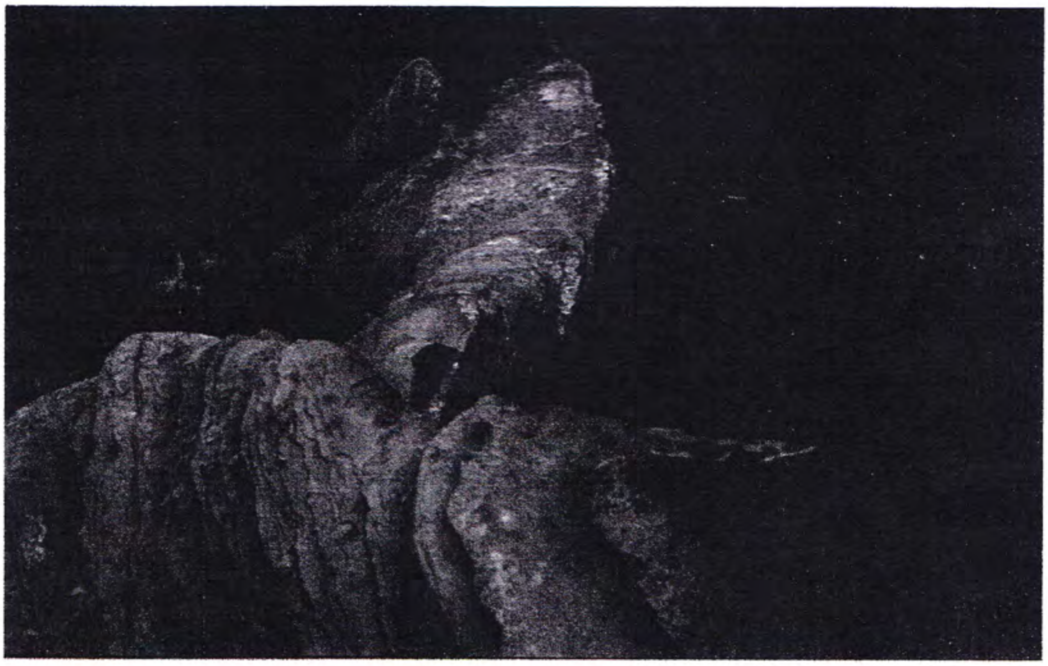
5. Sculptură naturală, produsă de presiuni telurice în materii calcaroase - Muzeul Trovanţilor (Horezu) (foto Cornel Ailincăi)

6. Formaţiune bazaltică cu expresie sculpturală, modelată de eroziunea apei şi vîntului (Valea Arieşului - judeţul Alba) (foto Cornel Ailincăi)

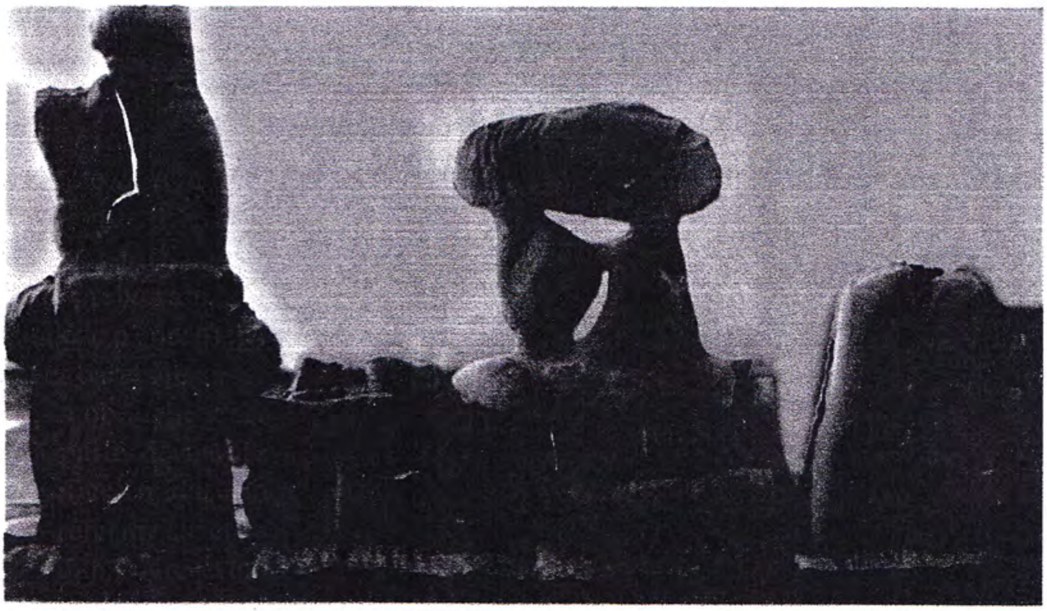
7. Formă sculpturală modelată expresiv de eroziunea marină (Vama Veche) (foto Cornel Ailincăi)

ei şi

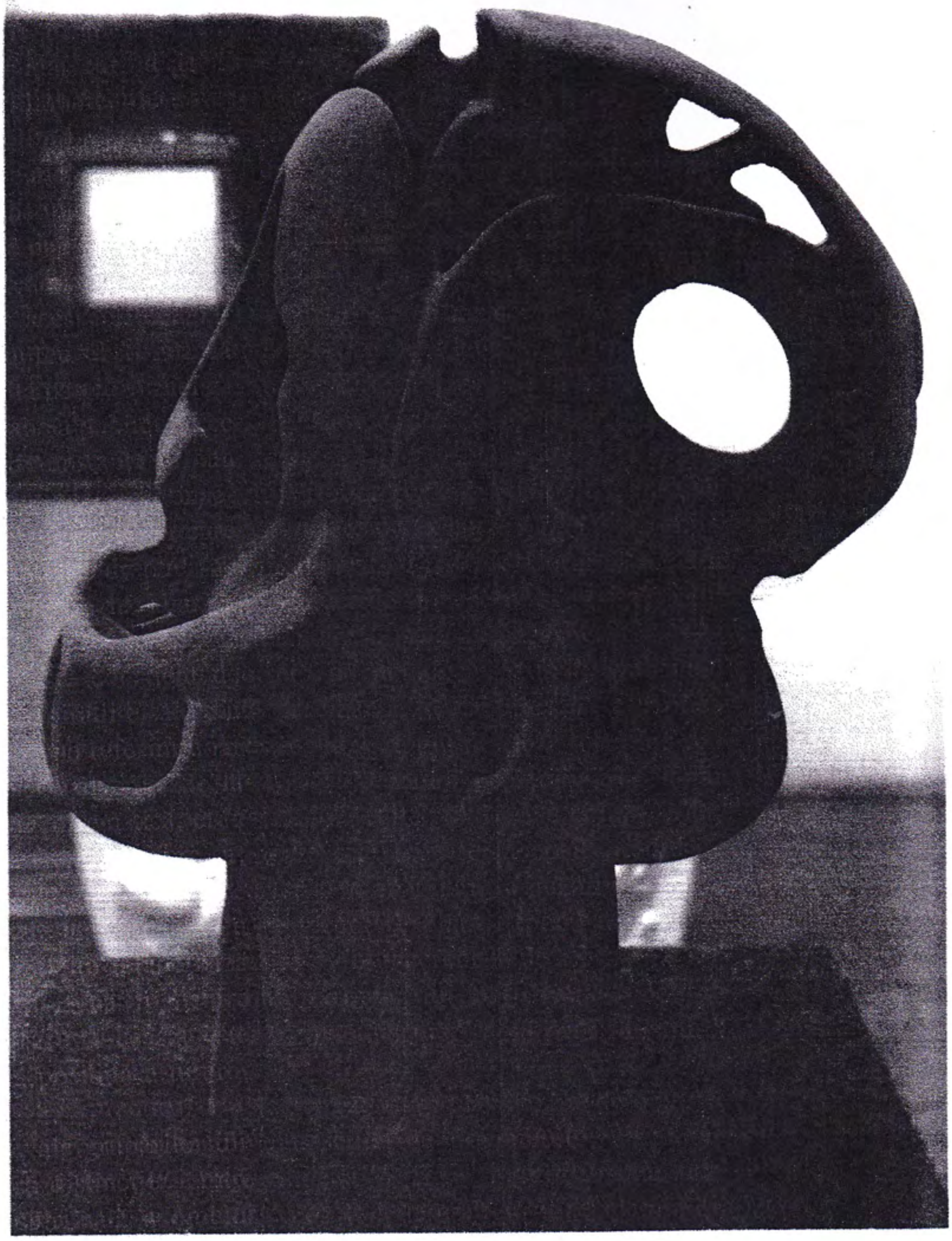
he)



8. Configuraţii sculpturale produse de eroziune eoliană (Red Mountain, SUA) (foto Arina Ailincăi)

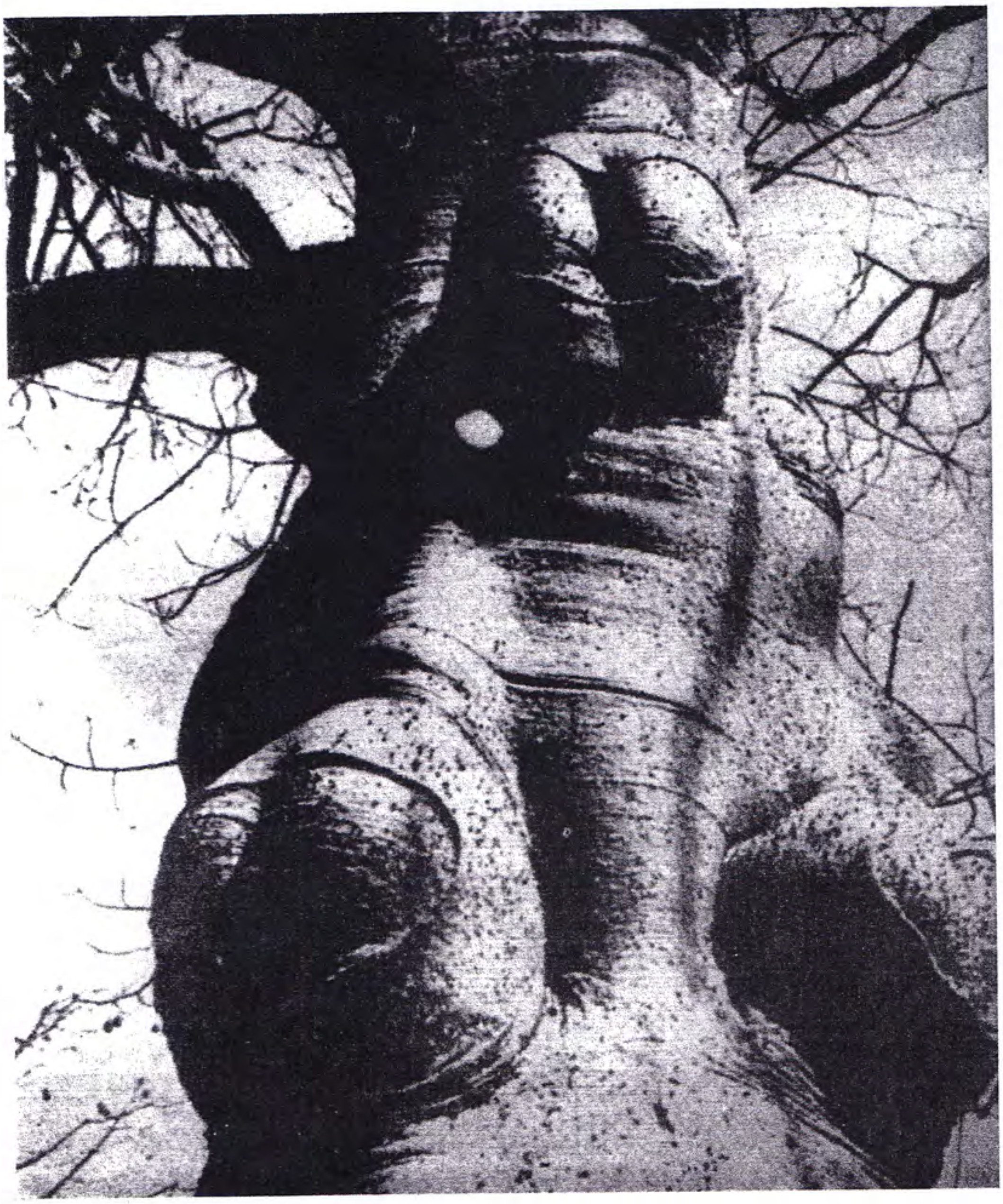


9. Plastică sculpturală de expresie geotectonică, în teracotă glazurată (studentă Cristina Trif, cursul de creaţie de forme şi structuri artistice ambientale, anul III, ceramică, condus de prof.univ.dr. Cornel Ailincăi)

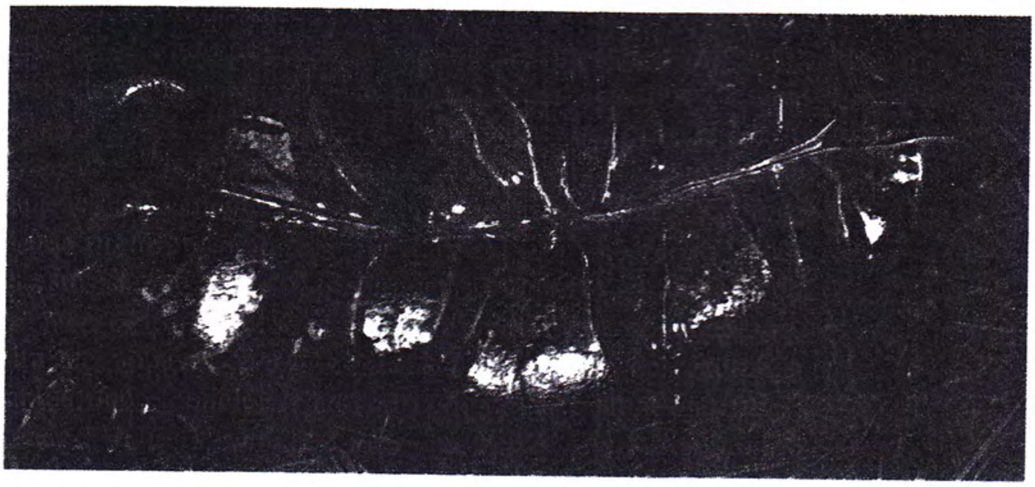


10. Ceramică sculpturală de inspiraţie carstică (student Raul Nedelcu – cursul de creaţie de forme şi structuri artistice ambientale, anul III, ceramică, condus de prof.univ.dr. Cornel Ailincăi)

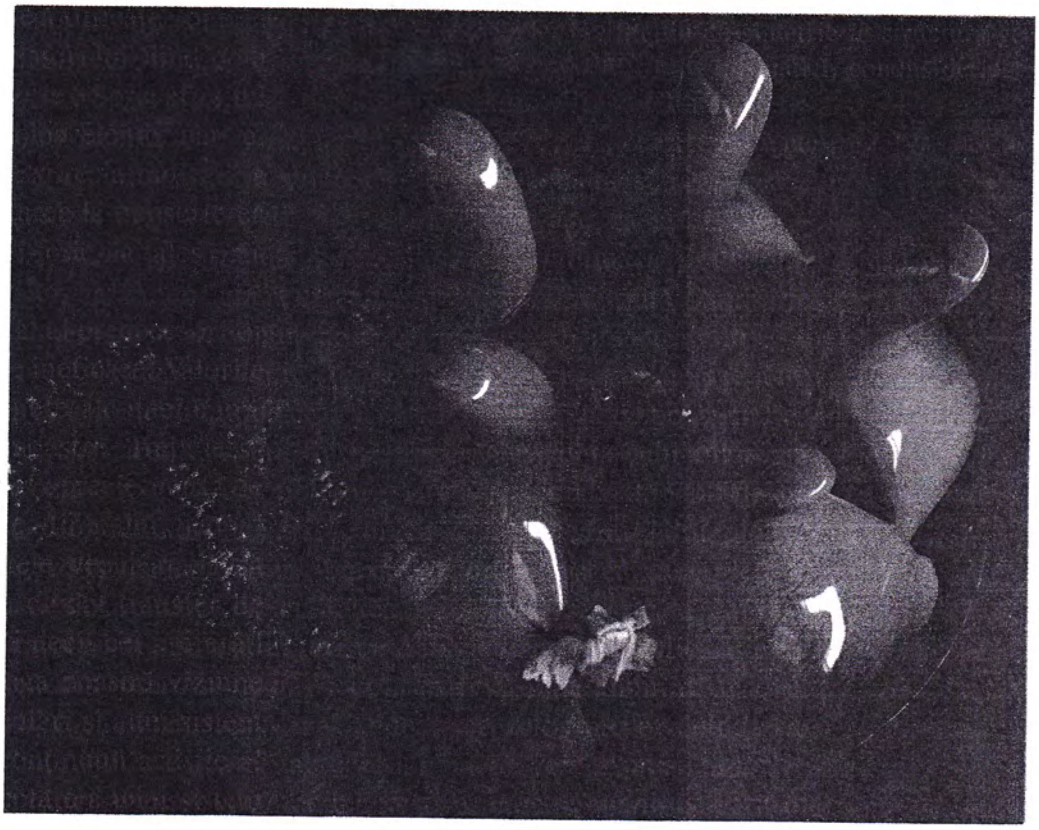
rsul de
dus de



11. Arborele Seibu oferă exemplul rarisim de conjugare a aspectului ramificat-scheletic, specific formelor vegetale, cu o formă-masă de mare expresivitate



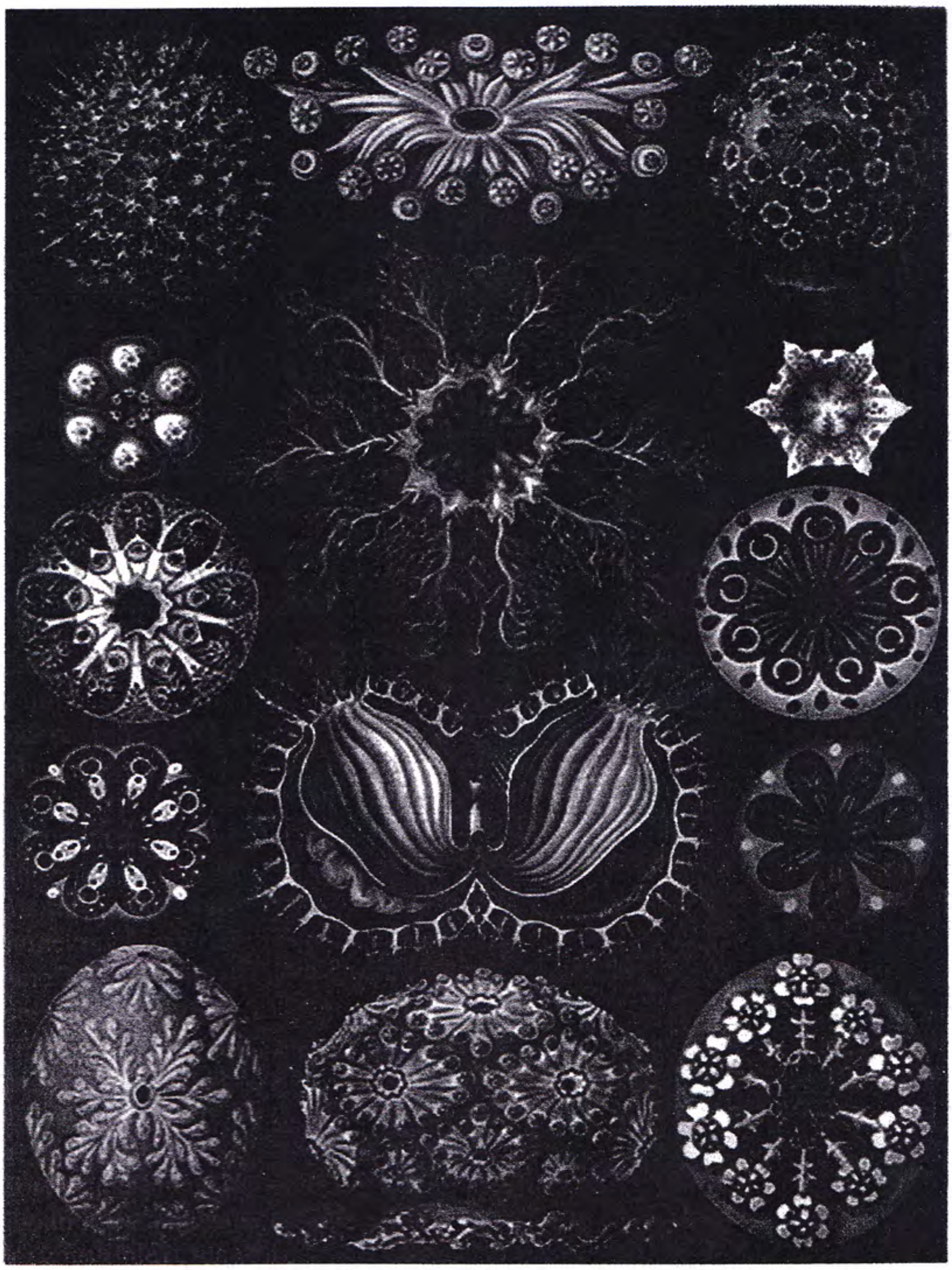
12. *Mama seminței*, diplomă de master în ceramică, studentă Adina Toader (coordonator prof.univ.dr. Cornel Ailincăi)



13. *Floare de cactus*, diplomă de master în ceramică, studentă Adina Toader, coordonator prof.univ.dr. Cornel Ailincăi)

er

er,



14. Forme şi structuri organice complexe după Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*

Note

Capitolul I

1. M. Ragon, *L'arte a che serve ?*, Edizioni Paoline, Alba, 1973, p. 30.
2. R. Berger, *Mutaţia semnelor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
3. M. Ragon, *L'arte a che serve ?*, Edizioni Paoline, Alba, 1972, p. 7.
4. W.M. Sheldon, în „Psihologia şi voinţa prometeniană", numeşte această pierdere a intuiţiei creatoare manifestată în copilărie (într-o pondere mai mare decît la maturitate) „regres cerebral", subliniind că frecvenţa acestui fenomen face ca el să treacă aproape neobservat. Apărut în *Battelle Technical Review*, 1978 (august), *apud* A.D. Moore, *Invenţie, descoperire, creativitate*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1975, p. 42.
5. „Marele public" este o categorie generică în fapt inexistentă căreia i s-a ataşat o conotaţie peiorativă pentru a-l separa de un public restrîns, de elită. În realitate există un public multiplu, foarte divers, stratificat, pentru care René Berger găseşte mai potrivită noţiunea plurală de *publicuri* – *apud Mutaţia semnelor*, p. 100.
6. A. Moles, *L'affiche dans la société urbaine*, Dunod, Paris, 1970 ; vezi şi M. Ragon, *L'arte a che serve ?*, p. 64.
7. R. Huyghe, *Puterea imaginii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 20 ; vezi şi R. Berger, „Une aventure de Pygmalion", *Diogene*, 1969.
8. O anchetă socială în 1960 scotea la iveală că 32% din francezi nu ştiu cine a fost Picasso, care este cunoscut ca unul dintre cele mai celebre nume ale plasticii secolului XX – vezi M. Hoog, *L'art d'aujourd'hui et son publique*, Edition Ouvrière, 1967, p. 15 ; vezi şi V.E. Masek, *Artă şi matematică*, Editura Politică, Bucureşti, 1972.
9. P. Francastel, *Pictură şi societate*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 53.
10. M. Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 176.
11. J. Aranguren, *Sociologia della communicazione*, Il Saggiatore, Milano, 1978.
12. J. Grenier, *Eseuri asupra picturii contemporane*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 272.
13. Evoluţia istoriei artelor demonstrează efortul unei permanente „întoarceri" la nişte „configuraţii originare" ale experienţei artistice şi reinterpretarea lor în raport cu progresul sensibilităţii artistice. Astfel, se poate vorbi de o experienţă geometrică originară sau de una de factură expresionistă, care îşi au replica

cuvenită şi în epoca noastră. Pictura lui Mondrian - după cum afirmă M. Brion în *Arta abstractă* (pp. 93-94), prin năzuinţa spre o spiritualitate supremă exprimată geometric, pare să reia în secolul nostru experienţa lui Piero della Francesca. De asemenea, suprarealismul contemporan s-ar părea că redeschide spaţiul căutărilor picturii fantastice a lui Bosch. Se poate vorbi în arta secolului XX şi de rezonanţe reprelucrate ale picturii romanice, ale miniaturilor persane sau bizantine, ale artei negre, precolumbiene sau eschimose.

14. E. Faure, *Equivalences*, Robert Manet, Paris, 1951.
15. T. Vianu, *Estetica*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1978, p. 38.
16. *Ibidem*, p. 25.
17. P. Francastel, *Figura şi locul*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 11.
18. *Ibidem*, p. 12.
19. T. Vianu, *op. cit.*, p. 38.
20. T. Vianu, *Estetica*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968 : „Cine se apropie de o operă artistică are conştiinţa limpede că pătrunde într-o lume deosebită de aceea a percepţiei comune şi a vieţii practice" (p. 11).
21. *Apud* H. Read, *Educare con l'arte*, Comunità, Milano, 1954, p. 128.
22. R. Huygue, *Forme ef forces*, Flammarion, Paris, 1970, p. 10.
23. J. Piaget, *Structuralismul*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, pp. 68-69.
24. *Ibidem*, pp. 60-115. *Gestalt* (în limba germană) „formă (bună, optimă) în mutaţie", în sens de configuraţie, entitate organizată în modul de a fi autoreglată. Teoria gestaltistă s-a născut ca formă a structuralismului psihologic în 1912 din lucrările convergente ale lui Kohler, Wertheimer şi Koffka, preluate în psihologia socială de Kurt Lewin şi discipolii săi - Lippitt, White, Hoppe, Ziegernik şi alţii.
25. Student al lui Kohler la Berlin, Kurt Lewin şi-a propus să aplice structura Gestaltului la studiul relaţiilor sociale, generalizînd în acest scop noţiunea de *cîmp total*, care să înglobeze subiectul cu tendinţele şi nevoile sale. Acest cîmp total este analizat în termeni topologici de vecinătăţi, separaţii, frontiere, intersecţii etc., în sensul unei analize speciale pur calitative. Vezi K. Lewin, *Principi di psicologia topologica*, Organizzazioni Speciali, Florenţa, 1961.
26. Conform lui Husserl, cercetarea obiectivităţii autentice se poate face doar prin reîntoarcerea la fizionomia concretă a lucrurilor şi abandonarea empirismului psihologic. Tezele sale au creat o şcoală cu numeroşi discipoli, printre care M. Scheler, N. Hartman, A. Reinach şi R. Ingarden, şi a influenţat profund optica unor existenţialişti de talia lui Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty - *apud* N. Vanina, „Problema percepţiei şi ideea operei deschise", în *Estetica filosofică şi ştiinţele artei*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 154.
27. I. Pascadi, „Arta propusă şi arta trăită", în *Artă şi civilizaţie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, pp. 198-199.
28. R. Huygue, *Formes et forces*, Flammarion, Paris, 1970, p. 36.
29. E.H. Gombrich, *Artă şi iluzie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
30. R. Arnheim, *Artă şi percepţie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980. Autorul este de părere că nu avem motive temeinice să credem că artistul receptează lumea

altfel decît omul de rînd. El găseşte doar o semnificaţie mai profundă a faptelor particulare pe care le face tangibile printr-o tehnică artistică.

31. *Apud ibidem*, la punctul 29.
32. G.C. Argan, *Căderea şi salvarea artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 79.
33. *Ibidem*, p. 79.
34. C. Radu, „Ontologia semiotică a informaţiei", în V.E. Maşek, *Estetică, informare, programare*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 114.
35. N. Mouloud, *Pictura şi spaţiul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
36. A. Moles, „Creaţia artistică şi mecanismele spiritului", în V.E. Maşek, *Estetică, informare, programare*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 132.
37. În exerciţiul avangardei au loc unele manifestări ce se plasează în afara artei sau în zone extraestetice, a căror tendinţă principală este de a ignora în mod programat normele generale ale domeniului artei. Aceste tentative pot duce, *in extremis*, la distrugerea formei artistice aşa cum o înţelegem astăzi.
38. R. Huygue, *Formes et forces*, Flammarion, Paris, 1970, p. 14.
39. *Ibidem*, p. 45.

Capitolul II

1. Progresele opticii le-au relevat artiştilor nu numai virtuţile expresive ale unei lumi de forme ignorate - dezvăluind caracterul formal al unor procese cum ar fi vibraţii, creşteri sau descărcări electrice -, ci şi faptul că imaginaţia cea mai fabuloasă nu poate inventa forme cărora natura să nu le fi creat prototipul.
2. G. Collier, *Form, Space and Vision*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, NJ, 1973.
3. R. Huygue, *Formes et forces*, Flammarion, Paris, 1970.
4. Sînt cunoscute mai multe teorii care privesc originea universului (vezi capitolele VI şi VII în J. Merleau-Ponty, *Cosmologia secolului XX*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopdică, Bucureşti, 1978.
5. Gravitaţia este primul dintre fenomenele fizice ale căror teorii au căpătat o formă matematică verificabilă experimental. Datorită acestui fapt, tuturor proceselor cosmice li s-a căutat o explicaţie pur gravitaţională. Pe ea s-a bazat ipoteza condensării formulată de Laplace. Astăzi ideea potrivit căreia procesele cosmice sînt dominate de gravitaţie apare însă mai puţin exclusivă, în primul rînd pentru că s-a observat că la scară foarte mare există curent mişcări de dispersie a materiei *prin explozie* şi doar la scară redusă apare un stadiu „formal" caracterizat de mişcări de condensare locale, într-o ierarhie de mărimi (sisteme planetare, stele, roiuri de stele, galaxii). În al doilea rînd, pentru că la scara galaxiilor şi intergalactică apar şi fenomene electromagnetice (vezi *Cosmologia secolului XX*, p. 418).
6. În timpul contracţiei, densitatea materiei stelare este guvernată de *retroacţiune*. Este vorba, după cum indică numele, despre o acţiune de răspuns care se desfăşoară

în două moduri: a) *retroacţiune pozitivă* – generatoare de evoluţie, mărimea guvernată de ea fiind subordonată unui model exponenţial; b) *retroacţiune negativă* – care conduce la o stabilitate a mărimii guvernate, efectul ei generînd o acţiune de sens contrar oricărei variaţii ale mărimii guvernate.

7. F. Hoyle, *Galaxii, nuclee, quasari*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 11.
8. A. Ducrocq, *Romanul materiei*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966, p. 198.
9. Nucleul propriu-zis este considerat solid. Acesta e înconjurat de un nucleu extern constituit din materie fluidă, de mare densitate. Urmează o manta terestră, după unii geologi foarte bogată în olivină. Vezi G. Gamow, *O planetă numită Pămînt*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 89.
10. I.O. Evans, *La Terra*, Col Colibri, 1971, p. 76.
11. Apa interacţionează frecvent cu multe minerale şi roci, în cadrul unei reacţii chimice denumită hidroliză. Rocile eruptive sînt sensibile la acest proces – feldspatul potasic se transformă de regulă într-un mineral argilos, caolin. Vezi A. Strahler, *Geografia fizică*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1973, p. 376.
12. G. Mastacan şi I. Mastacan, *Cristale, minerale, roci*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1976, vol. 1, pp. 69-71.
13. *Ibidem*, p. 11.
14. U. Apollonio, „Mondrian”, în *I maestri del colore*, nr. 74, Fratelli Fabbri editori, Milano, 1965.
15. B. Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari, 1968.
16. În fiecare an planctonul şi plantele terestre fabrică o masă totală de materii organice de 15 miliarde de tone (vezi A. Ducrocq, *Romanul vieţii*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968, p. 172).
17. „Priceputul pictor de peisaje” (aşa cum îl numeşte Dürer, 1521), Joachim Patenier încerca – după aprecierea lui H. Read – să-şi camufleze preocupările tainice şi să le acorde autoritate printr-o figuraţie la modă ca *Fecioara cu pruncul* sau *Fuga în Egipt* (vezi H. Read, *Originea formei în artă*, Editura Univers, 1971, p. 111).
18. Este vorba despre cursul de pictură de la Düseldorf, dat publicităţii în 1957, graţie uneia dintre elevele lui Paul Klee, care l-a stenografiat (vezi F. Klee, *Paul Klee*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, p. 212).
19. Precizînd care sînt interesele actuale ale studenţilor la Arte, sculptorul Reg Butler dă în acelaşi timp o definiţie cuprinzătoare a scopurilor artistului modern, între care tendinţa principală este aceea de a surprinde organizarea anatomică „nu numai a figurii umane, ci şi a animalelor, plantelor, [...] cristalelor, rocilor, maşinilor şi edificiilor – simplicitatea şi complexitatea formei şi articulaţiilor lor, dispoziţia presiunilor şi tensiunilor a structurilor vii şi moarte” (vezi R. Butler, *Creative Development : Five Lectures to Art Students*, Routledge & Kegan Paul, Londra, 1962, p. 58, *apud* H. Read, *Breve Storia della Scultura Moderna*, p. 215).
20. *Ibidem*, la punctul 18.

21. H. Read, *Originile formei în artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 206.
22. O explicaţie viabilă găseşte totuşi Tudor Vianu. Conform acestuia, unul dintre motivele pentru care ne emoţionăm în faţa aspectelor naturale este că însăşi arta ni le-a relevat. „Dacă uneori frumuseţea naturii păstrează pentru noi un caracter estetic, împrejurarea nu se explică decît prin faptul că o asimilăm cu arta. Alteori natura aminteşte arta pentru că o privim cu ochi formaţi la şcoala picturii, capabili să distingă în ea valori plastice care altfel ar fi rămas nerelevate." (Vezi T. Vianu, Estetica, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 15)
23. H. Read, *op. cit.*, pp. 205-206.
24. G.C. Argan, *Arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Florenţa, 1970, pp. 9-10.
25. M. Brion, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 291.
26. G.C. Argan, *Salvarea şi căderea artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, pp. 93-94.
27. G.C. Argan, *Arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Florenţa, 1970, pp. 710-712.
28. *Apud* J.E. Cirlot, *Pictura contemporană*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1969, p. 114.
29. *Ibidem*, p. 129.
30. J. Clay, *Visage de l'arte moderne*, Rencontre, Paris, 1969, p. 39.
31. *Ibidem*, pp. 125-126.
32. G.C. Argan, *op. cit.*, la punctul 24, p. 578.
33. H. Read, *Originile formei în artă*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 5.

Capitolul III

1. D.W. Thompson, *Crescita e forma*, Boringhieri, Torino, 1969, capitolul 3, „La forma delle celule", şi capitolul 4, „La forme dei tessuti e agregati celulari".
2. M. Gardner, *Alte amuzamente matematice*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970, capitolul VIII ; vezi şi *idem*, „Poligoni in grado di comporsi", *Le Scienze*, nr. 31.
3. K. Albarn, „Aspect of Islamic Pattern", *Studio International*, noiembrie 1971 ; vezi şi Bourgoin, *Arabic Geometrical Pattern and Design*, New York, 1973.
4. H.S.M. Coxeter, *Introduction to Geometry*, Wiley and Sons, New York, Londra, 1961.
5. *Ibidem*, p. 41.
6. B. Munari, *La Scoperta del Triangolo*, Zanichelli, Bolognia, 1977. Vezi şi I. Slot-Houber şi W. Graatsma, *Cubics/Cubic Constructions Compedium*, ediţie realizată cu ocazia celei de-a XXXV-a Bienale de la Veneţia.
7. B. Fuller, „Conceptualité des structures fondamentales", în *La structure dans les arts et dans les sciences*, Connaisance, Bruxelles, 1968, p. 66.
8. H.M. Cundy şi A.P. Rollet, *I modelli matematici*, Feltrinelli, Milano, 1974 ; U.A. Graziotti, *Polyhedra*, San Francisco Press, 1962 ; M. Gardner, *Enigmi e giochi matematici*, Sansoni, Florenţa, 1973.

9. A.L. Loeb, „L'arhitecture des cristaux", în *Module, proportion, simétrie, rythme*, La Connaissance, Bruxelles, 1968, p. 55.
10. *Ibidem*, la punctul 2.
11. C.H. Waddington, „Principe modulaire et forme biologique", în *Modul, orientation, simétrie, rythm*, La Connaisance, Bruxelles, 1968.
12. Expriementele lui Edwin B. Matzke, botanist la Universitatea Columbia, au avut loc în 1939. Vezi M. Gardner, *Alte amuzamente matematice*, capitolul VII.
13. B. Fuller, *op. cit.*, la punctul 7.
14. *Ibidem*, p. 76.
15. *Ibidem*, p. 69.
16. A. Marcolli, *Teoria del campo*, Sansoni, Florenţa, 1972, p. 75.
17. G. De Ruggiero, „Introducere", în *Il discorso sul metodo (Cartesio)*, Vallecchi, Florenţa, 1931.
18. M.S. Botez şi M.P. Mirescu, *Axonometria*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1974, capitolul „Aplicaţii", p. 21.
19. A. Marcolli, *Teoria del campo*, Sansoni, Florenza, 1972, p. 72.
20. H. Read, *Breve storia della scultura moderna*, Gabrielle Mazzota, Milano, 1968, p. 106.
21. A. Marcolli, *op. cit.*, la punctul 19, p. 72.
22. Cel care a iniţiat perspectiva cu două puncte de fugă şi a difuzat teoria perspectivei italiene în Europa de Nord a fost Jean Pelerin, prin cartea sa *De artificiali perspectiva* (1505).
23. E. Panofsky, *La prospettiva come „Forma Simbolica"*, Feltrinelli, Milano, 1966.
24. C. Bouleau, *La géometrie secrète des peintres*, Le Seuil, Paris.
25. M. Jammer, *Storia del concetto di spazio*, Feltrinelli, Milano, 1963.
26. A. Marcolli, *Teoria del campo*, Sansoni, Florenţa, 1972, p. 90.
27. Braque şi probabil alţi pictori cubişti, prin abandonarea perspectivei clasice pentru geometric, au intuit, de fapt, modul vizual care – după unii oameni de ştiinţă (vezi Poincaré, *La science et l'hypothèse*) – ar putea reprezenta a patra dimensiune : „Dacă ne străduim să reprezentăm a patra dimensiune, trebuie, în mod paradoxal, să abandonăm lumea naturalistă în trei dimensiuni, pentru a ne ocupa doar de proprietăţile geometrice ale figurilor în două dimensiuni...". Explicînd acest paradox, Poincaré arată că un corp tridimensional se naşte prin vederea succesivă, din diverse perspective, a aceluiaşi corp, motiv pentru care acesta trebuie perceput ca o cronologie, nu ca morfologie.
28. E. Panofsky, *op. cit.*, la punctul 23.
29. Thomas Maldonado a condus cursul fundamental general la Hochschule für Gestaltung din Ulm. Şcoala superioară din Ulm (RFG) a avut o contribuţie novatoare la conţinutul şi metodologia formării designului industrial, continuînd tradiţia deschisă în Europa în acest domeniu de şcoala de la Banhaus (1919). *Apud* G. Bonsiepe, *Teoria e practica del disegno industriale*, Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 112-113.

30. *Apud* A. Marcolli, *op. cit.*, la punctul 20, p. 177.
31. G.C. Argan, *Salvarea şi căderea artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970 (capitolul „Materia, tehnica şi istoria în informal"), pp. 91-94.
32. *Encyclopédie des arts*, Grange Batellière, Paris, 1970, vol. IV, p. 1181.
33. I. Toth, *Paradoxele eleate în fenomenologia spiritului*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 254.
34. E.H. Gombrich, *Artă şi iluzie*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
35. C. Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
36. Titlul exact al lucrării suna astfel, *Divina Proportione. Opera a tutti gli ingegni perspicaci e curiosi necessaria que ciaseum studioso di philosophia, prospettiva, pictura, sculptura, architectura, musica e altre mathematice suavissima sottile e admirabile docrina contegiura e delectarassi con varie questione de secretissima scientia.*
37. H. Read, *Imagine şi idee*, Editura Univers, 1970, p. 130. Vezi şi Mario de Michelli, care, în *Avangarda secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, citează memorabila frază a lui Cézanne, „În natură totul este modelat după trei forme fundamentale, sferă, cub, cilindru. Trebuie să înveţi a desena aceste forme extrem de simple, apoi poţi să faci ce vrei".
38. A. Gleizes, *Du cubisme et du moyen de le comprendre*, Paris, 1920 : „Cubismul despoaie formele de realitatea lor tranzitorie, de pitoresc şi le aşază în puritatea lor geometrică, le echilibrează în adevărul lor matematic".
39. M. Michelli, *Avangarda secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 183.
40. H. Read, *Imagine şi idee*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 131.
41. I. Lassaigne, „Herbin", *Quadrum*, 1963.
42. Vezi procesul de structurare statistică propus de Max Bense în *Aesthetica*.
43. V. Whilles, „Affinities with twentieth century abstract", *Studio International*, martie 1971, p. 100.
44. Vezi „Diagrame hinduse de calcul astronomic şi modele panoramice ale universului", în A. Mookerjee, *Art Yoga*, La Connaisance, Paris, 1975, pp. 72-73, 82.
45. G.C. Argan, în *Căderea şi salvarea artei moderne*, consideră că pătratul lui Malevici este formă simbolică în sensul acordat de Cassirer în *Filosofia delle forme simboliche* (1923) şi Panofsky în *Prospettiva come „forma simbolica"* (1924) - adică pătratul nu ar fi un simbol cosmic referitor la o metafizică a spaţiului, ci un simbol funcţional - expresie a unui mit care se formează în psihic şi serveşte gîndirii, iar gîndirea îl verifică şi îl „demitizează".
46. Bazele teoretice şi practice ale constructivismului au fost stabilite de sculptorii Naum Gabo şi Antoine Pevsner.
47. N. Schoffer, *Noul spirit artistic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p. 42.
48. Vezi operele citate în G.C. Argan, *Arta moderna 1770-1970*, Sansoni, Florenţa, pp. 661 şi 669.

49. H. Read, *Breve storia della scultura moderna*, Gabrielle Mazzotta, Milano, 1968, pp. 244, 252-258.
50. Din catalogul expoziţiei Miguel Berrocal, Galleria Civica d'Arte Moderne, Ferrara, 15 mai, 22 iunie 1971.

Capitolul IV

1. G. Kepes, *Nature et Art du Mouvement*, La Connaissance, Bruxelles, 1968.
2. P. Parini, M. Calvesi, „Corso di educazione alla visione", *L'imagine*, nr. 2, La nuova Italia, Florenţa, 1973.
3. H. Wallach, „Perception visuelle du mouvement", în *Nature et Art du Mouvement*, La Connaissance, Bruxelles, 1968, p. 53.
4. J. Gibson, „Constance et invariance dans la perception", în *Nature et Art du Mouvement*, La Connaissance, Bruxelles, 1968, p. 60 ; *ibidem*, *Perception of the Visual World*, Houghton Mifflin, Boston, 1950.
5. W.S. Heyter, „Orientation, direction, isométrie négative, vélocité et rythme", în *Nature et Art du Mouvement*, La Connaissance, Bruxelles, 1968, p. 73.
6. *Ibidem*, p. 76.
7. Imagine de control simultan a figurii şi fondului executată la cursul de *basic design* condus de W. Tumbull, la London Central School of Arts and Crafts, *apud* A. Ehrenzweig, „Organisation consciente et analyse inconsciente", în *Education de la Vision*, La Connaissance, Bruxeles, 1967, p. 27.
8. E. Rusu, „Prefaţă", în *Vectori*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.
9. *Apud* H. Read, *Breve storia della scultura moderne*, Gabriella Mazzotta, Milano, 1968, p. 206.
10. E. Castelnuovo, „Le aplicazioni del calcolo baricentrico", *Scientific American*, nr. 18, 1970, pp. 11-12.
11. I. Jianu, *Brâncuşi*, Adam Boxs, 1963, p. 68. (*apud* H. Read, *Breve storia della scultura moderna*) – autorul consideră că respectul pentru natura materialelor a devenit o caracteristică a sculpturii moderne odată cu Brâncuşi.
12. P. Parini, M. Calvesi, „Corso di educazione alla visione", La nuova Italia, Florenţa, *L'imagine*, nr. 3.
13. *Apud* W. Grohman, *Vassili Kandinski*, Il Saggiatore, Milano, 1958.
14. R. Berger, *Descoperirea picturii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975, vol. 2, pp. 84-85.
15. G.C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Florenţa, 1970, p. 665.
16. N. Schöffer, *Noul spirit artistic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p. 64.
17. N. Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 329.
18. *Ibidem*, p. 329.
19. P. Parini, M. Calversi, *op. cit.*, la punctul 12 (*L'image*, nr. 2, p. 36).

20. *Ibidem*, pp. 20, 41.
21. M. Basaldella, „Considérations visuelles", în *Education de la Vision*, La Connsaissance, Bruxelles, 1967, p. 178; vezi şi J. Cage, „Partitură", *Opus*, 1976, nr. 60, p. 88.
22. P. Parini, M. Calvesi, *op. cit.*, la punctul 12, p. 38.
23. J. Grenier, *Arta şi problemele ei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
24. N. Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 348.
25. Nu dorim să lăsăm impresia că emanciparea spirituală a artei este determinată de emanciparea mijloacelor de redare a mişcării. În context ne referim la o emancipare în primul rînd de ordin „tehnic", care a permis redarea mişcării într-un mod mai complet.
26. I. Toth, *Paradoxele eleate în fenomenologia spiritului*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, pp. 25-27.
27. E. Faure, *Istoria artei (Arta Renaşterii)*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 17.
28. *Ibidem*, p. 110.
29. E. Panofsky, *Studies in Iconology*, Oxford, 1939 (trad. franceză; *Essais d'iconologie*, Paris, 1967).
30. G.C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970*, Sansoni, Florenţa, 1970, pp. 53, 62.
31. *Ibidem*, p. 53.
32. E. Faure, *op. cit.*, la punctul 27 (vol. *Arta modernă*), pp. 42-43.
33. Citatul îi aparţine lui Boccioni şi a apărut în *Pittura e scultura futurista*, Milano, 1914.
34. M. Brion, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 212.
35. M. De Michelli, *Avangarda artistică a secolului XX*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, pp. 354-355.
36. *Ibidem*, p. 355.
37. În cercetarea posibilităţilor de expresie artistică a luminii, trebuie amintite tentativele făcute în 1922 de Thomas Wilfred cu *Clavilux* (proiecţii de lumină mişcătoare), Hirschfeld Mack şi Kurt Schwerdtfeger (forme mobile pe ecrane translucide).
38. J. Clay, *Visage de L'Art Moderne*, Rencontre, Paris, 1969, p. 76.
39. G. Ryckey, „La morphologie du mouvement", în *Nature et Art du Mouvement*, La Connaissance, Bruxeles, 1968, p. 81.

Capitolul V

1. H. Read, *Imagine şi idee*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 45.
2. Copiii şi primitivii trec în reprezentările lor de la o fază de mîzgăleală gestuală, de necesitate dinamică la o formă închisă ce descrie în mod spontan un cerc pe care îl adaptează la toate nevoile de reprezentare. Vezi R. Arnheim, „Art and visual perception", în *A Psychology of the creative eye*, University of California Press, 1959, p. 167.

3. Aproximativ 30000-10000 î.e.n.
4. Arta geometrică, ce cunoaşte normele incipiente de compoziţie, reprezintă, după Hebert Read. „o lărgire a simţului estetic", în opoziţie cu părerea lui Worringer, care o consideră o îngustare a acestuia, în raport cu arta naturalistă animalieră. Vezi H. Read, *Imagine şi idee*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 31.
5. *Ibidem*, p. 36.
6. *Ibidem*, p. 36.
7. R. Allen, *Celtic Art in Pagan and Chrystian Times*, Londra, 1921, *apud* M. Brion, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 615.
8. M. Brion, *Arta abstractă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 154.
9. Exemplul expus de noi este inspirat din testul lui Lewis Walkup, prezentat în „Creativity in Science through Visualisation Perceptual and Motor Skills", Southern University Press, 1965, prin care autorul încearcă să pună în lumină importanţa vizualităţii în cadrul procesului creativ.
10. A. Marcolli, *Teoria del Campo*, Sansoni, Florenţa, 1972.
11. Liniile virtuale sînt fire optice de legătură între obiecte, care nu există în chip obiectiv şi care se datorează mecanismului perceptiv – a cărui capacitate este de a stabili fire de aliniament în faţa unui grup de obiecte egale.
12. În text este vorba despre o relaţie care decurge din legea pregnanţei formei, ca o consecinţă a grupărilor compoziţionale a unor elemente cu formă regulat simetrică, formele pregnante fiind acelea care sînt caracterizate prin regularitate, simetrie, claritate etc. Vezi J. Piaget, *Structuralismul*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 65.
13. J. Dubosson, *Esercizi percepttivi e sensomotori*, Organisazzioni Speciali, Florenţa, 1960.
14. W. Gropius, *Arhitettura integrata*, Mondadori, Milano, 1959.
15. Un test similar iniţiat de noi a relevat parţial rezultate asemănătoare, una dintre configuraţiile rezultate reprezentînd schema constelaţiei Hercule. Explicaţia este de aceeaşi natură, dar nu atît în sensul că studenţii aveau stocată în memorie diagrama acestei constelaţii, ci pentru că unirea celor 16 puncte din centrul configuraţiei dădea naştere unei dintre cele mai străvechi stilizări ale figurii umane, cunoscută încă din Neolitic.
16. R.L. Gregory, „Le illusioni ottiche", *Le Scienze*, nr. 7, 1969.
17. W. Kohler, *La Psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano, 1961.
18. A. Marcolli, *Teoria del campo*, Sansoni, Florenţa, 1972, p. 128.
19. *Ibidem*, p. 197.
20. În cazul nostru, grupurile continue sînt interpretate ca grupuri conectate în care variaţia părţilor menţine nealterate ordinea şi tipul conexiunii.
21. H. Read, *Imagine şi idee*, Editura Univers, Bucureşti, 1970 p. 39.
22. A. Marcolli, *op. cit.*, la punctul 18, p. 272.
23. H. Weyl, *Simetria*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1966.
24. H. Read, *Imagine şi idee*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 41.

25. P. Tolsto, *La composición áurea en las artes plásticas*, Buenos Aires, 1970.
26. *Ibidem*, pp. 222-223.
27. C. Bouleau, *Geometria secretă a picturilor*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.
28. N. Schöffer, *Noul spirit artistic*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
29. V.E. Maşek, *Artă şi matematică*, Editura Politică, Bucureşti, 1972.